现代小说技巧讲堂

刘恪／著



百花文艺出版社
BAIHUA LITERATURE AND ART PUBLISHING HOUSE

这部书是著名作家刘恪教授的大学讲义，展示了这位学院派作家在先锋写作亲历基础上，从事的最新小说创作技巧的探索，它依托国内外名家名篇技巧分析，悉心追踪故事、人物和环境三要素之从体验到构思，再到语言生成的想象化与符号化过程，独创小说诗学的前沿地带，强力洞穿经典叙述技巧的秘密，在我国小说界成功地创构起现代小说基本元素的发生学理论框架。凡欲破解现代小说技巧迷宫并品味其魅力的人，不妨跟从这位眼光犀利的解码者与建码者。

——王一川 北京师范大学教授、著名文学评论家

在批评叙事理论的基础上，重建小说美学理论。既有开阔的理论视野，又有精彩的文本分析。我相信，重新订正的小说诸概念，会成为我们理论教学和小说创作的指南。

——高兴《世界文学》副主编、著名翻译家

这是一部生动活泼的小说讲义，它对中外众多经典名句的独特分析，对小说创作者大有裨益；它对小说诸要素清晰独到的论述，又适合作为高校小说理论教学的参考书。

——耿占春 河南大学教授、著名文学评论家



ISBN7-5306-4461-0
G·772 定价：32.00元

现代小说技巧讲堂

刘恪／著

百花文艺出版社
BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目（C I P）数据

现代小说技巧讲堂/刘恪著. —天津：百花文艺出版社，2006.8
ISBN 7-5306-4461-0

Ⅰ.现...　Ⅱ.刘...　Ⅲ.小说—创作方法
Ⅳ.I054

中国版本图书馆CIP数据核字（2006）第031988号

百花文艺出版社出版发行
地址:天津市和平区西康路35号
邮编:300051
e-mail:bhpubl@public.tpt.tj.cn
http://www.bhpubl.com.cn
发行部电话:(022)23332651　邮购部电话:(022)27695043
全国新华书店经销
天津市海龙印刷有限公司印刷
*
开本740×970 毫米　1/16　印张19　插页2　字数361千字
2006年6月第1版　2006年6月第1次印刷
印数：1–4000 册　定价：32.00元



作者简介

刘恪，男，1953年出生，湖南岳阳人，毕业于湖南师范大学中文系和北京师范大学研究生院，硕士学位。先后当过教师、记者、大学副教授、刊物主编等。现为河南大学文学院教授，中国作家协会会员。

1983年开始文学创作，已发表小说与理论专著五百多万字，主要代表作有：《蓝色雨季》、《城与市》、《红帆船》、《寡妇船》、《山鬼》、《梦中情人》、《梦与诗》、《国际超文本研究》、《纸上寓言》、《词语诗学》以及《米兰·昆德拉研究丛书》等。其作品多次获得国内图书奖和期刊文学奖。

责任编辑：王俊石
封面设计：刁子勇



目录

第一讲 小说技巧的缘起 001

第二讲 故事与情节 013
一、什么是故事 014
二、什么是情节 016
三、故事的性质与功能 017
四、故事发生原理 020
五、情节制造的原则 029
六、故事写作的可能性 035
七、反故事写作的发展 044

第三讲 角色与身体 046
一、人物写作的可能性 047
二、角色的功能与类型 049
三、身体的含义及写作的可能 059
四、人物塑造的准则 071
五、人物塑造的方法 075
六、人物塑造的多种可能性 089

第四讲 场面与背景 091
一、场面的含义 092
二、场面的类型 094
三、对话的场面 107
四、背景的特征 113
五、背景的写作 116
六、细节写作 120

第五讲 谁在说与怎么说 126
一、叙述概念 126
二、谁在说话 132
三、怎样说话 137
四、叙述的可能 146
五、叙述动力 151
六、叙述学简史 160

第六讲 切分与组合 165
一、结构的含义 165
二、切分的可能及方法 170
三、组合的界限 176
四、结构组合的类型 177
五、文本的结构组合 189
六、结构的创造或未来 207

第七讲 语言与言语 210
一、语言的问题 210
二、语言的基本原理 213
三、小说言语的语式 221
四、小说言语的语调 226
五、小说言语的语象 249
六、小说语言创造的可能性 263

第八讲 意图与理念 266
一、文本的意图 268
二、小说是一种对意图的创造 271
三、理念与主题 277
四、理念的提炼与表达 280
五、理念在文本中的位置 291
六、文本的标题创制 294

后 记 297
附 录 刘恪主要作品目录 300

第一讲　小说技巧的缘起

小说一词没有意义，也没有理论，甚至没有一种我们称之为典范意义的小说。在西方称之为故事、史诗、传奇、虚构作品。在中国古代称之为志怪、传奇、话本。小说是街谈巷议的，是述异的，一篇小说，作家写完了签上自己的名字，表明某种文字东西的所属权，这一定不比同时附着于小说末尾签下的年月日更重要。小说作为某个时代与人物的书记员，从签名的那一刻开始便塑形了，空间在那一瞬间定格凝固，因而那个被称之为小说的东西便永恒了。

一刻一点即永恒。

小说的永恒同时又标明了它的死亡。产生小说的那一刻过去后，时间的轨道便马上产生新的称之为小说的东西，所以今天，任何人都不知道当今之世到底汇聚了多少小说的骸骨与灵魂。以此而论，我们永远只有一种新小说。

但小说注定的悲哀，它又是一种怀旧的东西，过去发生的事与人的影子，对世界与个人历史的一种印象。最重要的是每一个作家在执笔写下他的小说时，这个小说已在他的头脑里发生完成。我们只是记录了我们大脑所虚拟的现实印象，或构想拟造的乌托邦。小说对于制造它的作家而言，永远都只是"杀父"情结，因为一篇小说完成后，你实际上是把过去的记忆杀害了。真正的小说家是喜新厌旧的。以《红楼梦》为例，曹雪芹在世之时，是曹雪芹"杀害"了关于往日一切生活的记忆。千百年以后又是《红楼梦》"杀害"曹雪芹。曹雪芹作为北京西山下那堆黄土中的骸骨，一切个体的意义均已消失。小说不是寻找个人的意义，对未来它是寻找公众意义。但作者在世时，小说仅是一种私人生活，一种个人的隐秘。为什么，那是因为作家在小说中他永远只是对自己说话，他把自己所见的一切隐秘都曲折地组织在他的小说中。这又可以说，小说是作家的私生子。一定要留下个人的印迹与特色。具往矣，一切都要过去，只有过去了，找不到了，才有价值，小说便是记录找不到的东西，这才使它具有了部分价值与意义。同时，这个过去中一定有新的要素，是一个新的形式与内容（不与过去相重复，指不与过去小说相重复而言的新小

说。)，这样小说才有可能具有新的生存意义。小说在创造一个新的世界。这里暗含一个悖论，小说是如何模仿一个旧世界又拟造一个新世界，纠结为一个矛盾的辩证法。前者相信有一个本源的世界，后者相信，对于人类而言应该有一个更理想的世界。小说在与现实世界不妥协的同时，也在与人不妥协，最后直到与小说自身也不妥协。

小说是个人灵魂绝不妥协的结果。

在现实世界中，并没有什么永远站得住脚的东西。代时而序，应运而生。小说也是一个变化的东西。我们知道古典小说铸造了伟大的文化传统，同时也完成了小说自身的典范塑形。西方小说到《包法利夫人》，中国小说到《红楼梦》，在结束小说传统的同时又开创小说的新面貌。在19世纪以前谁又会想到故事、人物、环境三要素在20世纪末会变得面目全非呢。到今天谁也无法说明白小说的定义了。任何一个小说定义都带有对它自身的反对，你可以随手在今天的世界文坛拿出一篇小说与我们过去的小说定义进行血亲鉴定，新小说没有纯粹的定义了，它一定是一个杂种，这也是克里斯蒂娃提出互文性的普世意义。

一

现实是我要特别提出的一个词，它是小说难以摆脱的一个鬼魂，又是小说要经常剔除的一个瘤疣。现实不仅在小说而且在人们的日常生活中都是一种悖论的存在。我们对现实抱有苦难与欣喜的双重心理，无论何种意义上说它都使小说成为一种读物，一种记录，一种大众特别熟悉的饮品，一种毒素甚深的麻醉药剂。小说成了人们对待时间的一种工具。于是小说与人们、现实共同构成了他们自身的悲剧。因而这时我来做小说，或小说的理论，多少有一些带泪的反讽。今天我们如何来谈论现实一词呢？我们必须带着高度的警觉与敏感。我们必须保持先锋的姿态而不被现实所沉沦。特别是今天我们更有必要地一笔一画地认清现实的面貌(如果不是讨论小说，我真乐意永生不再见到它。)。在历史年代，现实的最早源头里，现实也是简单的，仅作为一个时间词，我们在现实即将流逝时，伸手摸一下，那是一个怀旧的孩子，产生一种子立长川叹逝波的无可奈何的心理。要命的是它接二连三地衍生新的含义。现实规定了人们此时此刻中的行为实践，而行为有后果，有意义与价值估评。现实是一种人生行为。这样，现实扛着沉重的责任，在奔走呼吁中伤痕累累，现实使每一个人不得不如此这样，因而衍生了现实的另一状态。即现实是一种人生态度。我们如何对待世界的一切人和事。现实成为一种标准，一种判断，我们终身都要对它指手画脚。因此现实是功利的。现实成为了一种注解，诠

释出各种各样的含义，如现实是一种类本质，人人都得遵从的实际存在，是本体论意义的。现实又是变化的，阶段性，语境的，这样现实又变成了多面人。只有在实际具体的事物上才能界定它。现实还有可能是一种革命模式，对生活序化的变动，现实是许多的烦忧与不忍构成的晶粒。甚至现实在我们的幻觉中并不存在，因为你不知不觉地处在现实中，你对现实麻木了毫无觉察，只有当现实过去以后，现实成为了你追忆的一种幻想心理。这时幻觉中的现实是一种遥远，一种神话。

小说是和上述这些称之为现实的东西没完没了地纠缠的，小说便落入了可悲的工具论。当然也使得亚里士多德的摹仿论真正成为一种标准。现实在漫长的历史时期成为了我们称之为小说的脊梁。这让我更清楚地看到现实成就了小说，也残害了小说。我们要真正明白的是，任何小说中的现实都是伪现实，它不可用来佐证历史。现实在每一个作家那儿注定都是一种幻觉，一种个体感觉体验后的反映。因此，现实永远仅是个人的发现，是个人发现了特有的现实，但是这种现实能否成为小说，一般说来，不能，没人能从生活中原封不动地挖出一块现实置于小说之中，最大限度地说，仅是作家大量的观察之后，一生现实的印象，并且是作家头脑里主观构成的现实。构成的是现实吗？现实在人们头脑里是片断式地摄像，把这些东西连缀起来，在链条上集结便有了思维，便有了结构方式，最后是通过文字分段播放那些记忆的现实碎片，这是一个创作过程，现实也许进了小说，但那些仅仅只是现实的幻象，甚至可以说，小说中根本没有和生活对位的现实，那些现实影像的构成已经从性质上改变了现实的含义。我们可以说，小说是从现实中开始创造自身，但小说中已经没有我们知道的那个本源的现实了。因而我们是不可相信小说中的现实的。

与现实相关的另一个问题：真实。凡现实的都是真实的。对于古典社会而言没有不真实的现实，现实无论美丑的生成，或者暴力与和谐，政治与性，都在现实中发生过，无论你承认或者不承认，从这一角度而言，现实是真实的。那么真实的现实可以作为小说而出现了，刚好没有一个小说家会让这种现实真实成为小说，在作家心里要的是另一种现实，那就是心理感觉的真实，一种艺术合理的真实。真实可以通过小说给我们的每一个读者吗？不能，每一个读者只能获得一种想象的真实。我们只要认真分析文本就会发现，我们日常称之为现实和真实的东西在小说里面目全非了。小说越是离远这些东西，小说便会变成审美的，变成创新的东西，这样是否可说，我们可以绝底根除了现实呢？也不能，但现实可以作为我们怀疑和批判的对象。这样我们发现的现实是不完美的，批判与怀疑是我们发现现实的缺陷与错误的好方法。我们无时无刻不在现实的冒险之中。每一个人都在行为中，现实的不完美恰好是我们每一个人所行为的理由。我们必须始终不渝地改变现实。

与现实对抗，这才构成了我们关于现实的精神，使一种现象提升到精神的层面，也许传统小说需要的正好是这种毫不妥协的对抗精神。

现实是我们正在经历的东西，同时又是我们怀疑批判的经验流逝物，我们体验它时正是为了扬弃。现实不应该成为小说书写的对象，而应该作为一种体验过程中的观念，一种行为的态度，因为我们仅是从现实中发现与批判，我们记录的不是现实而是现实中所获得的某种内核的东西。我们甚至可以说，现实只是我们引起注意的东西。而小说创作是在现实背后的一种艺术真实，一次关于现实的幻象。

二

我以为，小说必须处理自然与经验的东西。这是小说与其他一切门类艺术相区别的重要特征。没有经验便没有小说。不要错误地理解经验便是历史与现实，便是具体的细节的表达物，当然它含有上述诸元素，但它是另一种含义。经验恰好是一个观念世界。特别强调的是经验与经验之间的差异性，每一个经验都是一个世界，一个具体的世界，没有经验便没有小说，我是在两个意义上设定它：其一，任何经验均是一种判断，这给我们提供了对待世界事物的敏感和准确性，是我们在捕捉经验时的感受状态以及反应关系。其二，任何经验都是我的经验。意思是说，经验必须是我体验与感受的，有个体的痕迹。我经验一切，小说便是在这两个维度上需要经验。在我提出经验写作时，刚好我又在反对经验主义的写作，反对现实经验的速记员和矫揉造作的现实主义。现实经验是一堆让人作呕和厌恶的东西。因为它没有处理与净化，它只是客观世界的一种照相，每个人都绝不动情地把现实经验“强奸”一次，然后便把它当“弃妇”一样扔给了读者。因此，我提出几种假设：其一，自然的小说。那是和世界整体保持一致而未经分化的自然，纯客观地、未被经验地呈现自然本身的状态，你不需要告诉读者这是什么以及它存在的理由，你仅展示自然那些未被视觉所抵达的现象，毕尽客观事物，让读者去感受体验，甚至包括命名。其二，经验的小说，这里的经验不是名词而是动词。意指我经验的状态，我用理念传达的经验。因此经验具有行动的因素。客观自然中三山五岳仅是石头与树木的排列，在大地上具有一定的高度，山，仅为山自身，它没有经验，经验是人对山认识的结果。人对水认识的结果，它可以饮用，它可以洗涤，这是一种实用的经验，由自然状态到经验状态，对于日常人类而言是一种实用的经验。人作为行为的动物，他首先需要这一部分经验。但在小说中这种经验是次要的，小说需要的是另一种经验，例如他需要流水的感觉，他体验到流水与时间的同质性，人的经验被扩大化，水与时间获得共时性理解了，水便是时间经验，时间也是水的经验，这样

水流过了，时间也没有了，在个体体验中水便有了梦幻的性质。水在思维经验里催风化雨，一轮明月，雾的苍白与月的温柔，光辉成了水的灵魂，它浮游在广阔无际的平原与山川。水即使没动你仍感受它默默无声地流动，思维像水一样漫游，水成了我们思维的物质材料，在动荡中变成了云，变成了雨，静静地在洞穴，在山弯。寂静沉睡的水在等待一种出发，被河流和海洋所收容，于是潜流，汹涌澎湃都会从缺口处涌动，流水又和时间一样把一切带走，人与死亡结伴而行，在水的背后，水的极深处藏着人类的敌人，他在那里作永恒动人的死亡演讲：水，时间，生命，死亡及其庄严中的毁灭。小说要这样表达水的经验，经验是一个世界，也是一个发现的世界，我们的小说便是这么孜孜不倦地处理经验之中的同一性与差异性，并把经验提高到人类思维境界的一个无比丰饶的高度。例如：人们不能同时踏入两条河流。只要有了河流的历史才能有堤岸的守护，因为有了海的召唤，河流永远都在作自我背叛的反抗。在小说中水与人物具有同质的因素，这是我们经验所感受到，流水即人的命运。人也像水一样不停地反抗自身，人，一个生命实体它也是时间的变体，刚好是死亡宣布了人与时间的终结。

经验不是事物，经验是事物的认知结构。只要有了人，经验可以遍布世界万事万物之中，并从中可以提升出来。因此我以为，其三，是超验的小说。一般认为超验是与经验无关的东西，但我认为超验中有经验深层积淀的东西。梦是超验的，但梦却带有个人经验的痕迹。这从两个方面看，超验有经验的根基，或者我们可理解为经验的变形，这样我们可以确证超现实主义，意识流，表现主义等小说更多的属于超验性质。所谓小说建构一个新世界的神话，正是超验的性质上提供的可能。因为经验的复制不可能是全新的，也就是说，一个特定的小说在表达之前不可能有现实存在的可能被模仿，而是写作在进行之中被创化（它创造了现实，而不是现实创造了它），是一个超出于经验之上的产物。但经验在中间发生作用，另一方面，我们世界文学中确实存在着少数派的超验小说，它的性质同诗一样。我们对这类纯幻想性写作给予很高评估，认为它是文学的审美的。那是在我们想象极限里所发生的。现实生活中并不存在。《尤利西斯》与《代表大会》为什么同样会被我们所理解呢？这是因为所有超验的小说或诗歌，它都是用一切技巧和手法表达出来的，均含有经验的因素，小说是用语言作为媒介手段的。语言是人类的共同使用物，无论如何变化语言，但文字与词汇必定是经验之物。经验给我们提供理解一切事物的基础，包括对幻想的理解。其四，童年的小说，这里指向经验的发源地童年。童年经验决定和影响作家的一生。童年经验是人一生的踪迹，这也可以探源情感的始发与性经验的始发，其实一个作家的一生都在写成长小说，揭示自我成长的秘密，这个自我之根乃扎在童年最初认知的世界里，最初的经验反应之中，所谓经

验都是个人经验，所有个人经验都是一个观念世界。所有经验都是关于存在的经验。在人的理性未成熟时候叠于人的印象之中，而且是人生最早的经验模式。我们可以这样表述，童年经验第一个印象是单一的，但是岁月不断的重复。经验又是具体的，无数具体形成的整体，直到个人理性成熟时，经验便变成了个人的抽象的观念世界，在个人的一生中经验是不断成长、不断扬弃后使经验完成为一个圆满的、连贯的、整体的观念世界。在我看来，人生最初的经验就是作家的一个艺术细胞仓库，我们终身所做的只不过是把实践经验变成审美经验。这个童年经验是我们想象发生的基础，也许是人类艺术的一个宝库，无论是精神分析学的理论揭示，还是古往今来作家的小说实践都表明了一个原理：经验就是艺术（《经验与自然》杜威 226页，江苏教育出版社）。而艺术是不断导向我们所完成和享受的意义，不断揭示我们体验整个世界事物材料奥秘的过程，与我们切近自然感受的过程。同时也是我们感受和体验一切的基础，是人生出发的根基。不仅如此，经验也构成思维的基础，经验的模式也是思维的模式，我们不同的思维模型也不断分解与整合我们的经验。经验与思维是不断作用与反作用的关系，这使得思维也成为了艺术。

经验还是意义的基础，或者说是意义总结，一个观念标志着经验成为一种果实，事物是无限的，表明经验也是无限，然而经验与意义之间并不构成一对一的加法式，经验存在，我们可以从各种各样途径而获得多种意义，经验是发散性的导向意义，因而我们人生经验的多寡并不决定我们意义的多寡。我们总是用经验去挑战意义，其实我们还可以通过另外的途径获得意义。意义可以是我们人生匆匆行程中的事物的关联域，但更多的也许是我们匆匆一瞥的印象，我们在大千世界里转瞬即逝的意识流动，一鳞半爪的幻觉，还有杂沓纷至的怪异体验，抑或是肤浅零星的感觉，那些我们未曾明确的精神幻象层面，它们也同样构成意义。于是这让我们明白：小说，经验作为基础构筑意义，但我们获得意义并不完全依赖经验，我虽强调小说作为经验的表达物，实际我也万分钟爱在经验之上的杰出写作。

三

我一直以为小说是一种微雕艺术，是一种事物最细致入微的度量。这种细微的叙述，第一方面的含义，我们要详尽多方面地将事物的外形、重量、功能、性质、品貌毫无遗漏地揭示出来。我们层层剥除事物的外衣，接近它的内核，直到古往今来你找到该事物的独特发现（别人也许已经完整地表述过该事物，但你却发现了事物独特的奥秘），一个事物的性质是确定而永恒的，一般的意义早被别人使用殆尽，只有那些最细微而又不易察觉的东西是难已发现的，这是给我们今天叙述

提供的难度。我们应该洞察人类精神在今天语境下最细微的变化，这项工作应该是女人的芭蕾舞，全部力量均集中在她脚尖的那一点。可见我说的叙述细微之点，一者是事物品貌的细微；一者是精神洞见的细微。提出细微叙述的原因是我们小说的历史，从神话到现实主义等各种流派均已无限丰富地展示过事物与理念的宏大叙事。在我们已知道的小说派别中，只有新小说和新感觉派这两种小说特别注意微观叙述。新小说侧重事物的外部，例如罗伯·格利耶，新感觉派侧重事物的内部，如横光利一。在我看来，他们仅是在事物经验层面的细微书写，远未深入到精神层而细致入微地探索其变化，这方面的工作也许该由精神分析理论来开创，而我们所见到的意识流小说，它们太注意速度，潜意识虽然泛滥而出，但细微处的把握远未到达精致与细微，更别说细微的精神洞见。因此，我提出微观叙述还是大有可为的。上面我说的是用细微的方式而追寻细微之点，这个细微处在叙述的过程之中面对一滴水，一丝阳光，一片绿叶，一丝一发，一粒微尘，一次颤栗，一次心悸，一瞬幻觉。我们的细微在于探微入幽，鞭辟入里。我说的细微叙述第二个方面，是我们已经确立了一个细微之点，我们探尽这个细微之点所有的奥秘，这包括一事物，一动作，一意识，一观念。法国有一个作家加斯东·巴什拉，他抓住了人类共同感受至深的几个事物，水，火，梦几个点，每一个点既细微地描绘其物体面貌，又探微于它的精神和思想面貌，居然分别写了三本书：《火的精神分析》，《梦想诗学》，《水与梦》，巴什拉探尽了水，火，梦的细微，这种细微处已抵达人类思维的极限。小说也应该面对这种细微的极致，同时也可以抵达这种极致。我以为只有这种微观的世界才是艺术的世界，才能鉴别一个伟大作家的感受能力与想象能力，才能产生杰出玄妙的作品。从微观叙述看小说的疆域是无限敞开的，在一个细微点上探矿，我们采掘的是细微事物的全部精华，那是一次表面看来不可能之处的可能，人类的心灵从物质层面看，它就那么大，但深入到一个点，它又无限之大。细微有无限的可写性。这里必须提到，我指的微观叙述并不是19世纪小说的环境描写，不是一种平面铺衍的绘图，而是我们今天看来的物质史、精神史之中未曾发现的细微奥秘，是细微之中的精华。

与微观叙述相关的是感觉叙述。感觉叙述一方面指对事物对人的敏感，另一方面指对语言文字的敏感。语言感觉我已在语言一章中详尽阐释了。事物敏感对小说来说也是至关重要的。不同人物对事物的感觉关注是不一样的，科学家的事物是实证分析的，作为真理的表述，医学家的事物是作为病理的认识，经济学家从物质上看到商品的属性。哲学家眼中的事物是抽象的符号。小说家的事物是一种心理感觉（Sensations）是事物始初的第一感觉，是一种直觉的综合的感觉。这种感觉有别于那种浮浅的、一对一的刺激感，而是一种本质特征的把握，一定意义上说

是现象学的，是本质直观的。有别于感觉器官中的单一感受，如视觉中的色彩，听觉中的声音，嗅觉中的香味，皮肤上的触感均是一对一的，而文学感受是一种通感，在感觉性质中具有互渗性、交融性，是一种整体的弥漫性的感受。在这种普遍感觉能力中强调一种直觉能力，一种超感觉的能力，这里主要是针对我们对事物选择的能力，因为小说叙述是一种限制性策略，我们学会排除许多东西，因此，感觉选择便是决定写什么的重要关口。我喜欢选择傍晚的黄昏来叙述，这是因为一天之中它的光线变化层次最复杂，隐晦。最能体现黑暗与光明的关系。而许多人喜欢黎明，天下大白。一个喜欢神秘的人，他倾向于选择曲径，哥特式建筑，选择向西的方位，选择对比强烈的白色与黑色，选择废墟与坟地，洞穴。热爱事物的曲折晦涩表达。有人选择花繁叶茂，欣欣向荣，有人选择流水落花，萧飒衰亡，对不同事物的选择表明每个作者艺术感觉能力的巨大差异。每一事物有日常观察的感觉角度，同时它又有不易察觉的艺术感受的角度，而小说便是要选择一些不寻常的艺术感受角度。向上的太阳在九十点是辉放到最灿烂的时刻为人们普遍热衷的，我喜欢午后的阳光，由极盛缓缓滑向一种败亡。河流、海洋、大雨这个水的世界，是人类普遍热爱的事物，我喜欢由气体走向液体的过程，喜欢世界万事万物都带有水汽，有一种湿润柔滑的漫漫性笼罩，我以为只有这样，所有事物都会在发生对撞、摩擦时候，便有了最温柔一击，化解了许多事物对抗性力量。世界上所有运动变化都在一种作用力之下，而水汽便是万事万物最和谐的润滑剂。我所言的感觉叙述，从一开始便包括对世界万物及人的感觉选择，其次才是对词语运用时的语言的艺术感觉。为什么要与微观叙述相联系的谈论，这是因为一切艺术感觉都是在微观处最贴切的把握，换一句话说，只要是微观的叙述，这才是艺术感觉最有力的表达。

四

故事是人类的本能。不然，你无法解释人们从婴儿、童年起便爱听故事。这表明人类喜欢谜一类的事物，有探究的心理，迷恋行为，指向目标，包括趋向目的过程。听故事牵动的是思维，但触动的却是本能。讲故事也是一种诉说的欲望。本质上有一种编个故事哄哄自己的味道，因为一个故事的存在也表明一个生命的完整存在。除了本能之外，故事从过程而言等于时间，这让我们看到人类支付时间时，也就是支付故事。时间、故事与人这三者是人类的一个宿命，人的始与终均是时间的，把生命交给时间，最有效而忘我的状态便是在故事的链条里。故事是一种生命消费。于是我们从根本上明白了千百年以来，为什么故事经久不衰，到未来的永远，故事依然魅力无穷，既然为人类大众所喜欢，而为人们普遍能接受，

这注定了故事的本质是大众通俗的偶具，通俗故事由本性所规定，因而它不必为高雅精英而承担责任。世界上也不存在高雅的故事，这是故事引以为自豪的。小说是故事的，又不仅仅是故事的，小说悖论无数种之一便是这故事的悖论。从有故事开始的那天起便含有两个因素：一，故事在重新讲述时，永远是变体。不会有一模一样的故事，否则便是故事的死亡。二，反故事元素开始于故事。人物的出现便是第一个反故事因素，把故事重新编一遍也是反故事。今天的策略是淡化故事，或拆解故事，化为碎片。反故事只不过是从讲故事的道路上重新开辟了一条道路，一条重新处理故事叙述的道路。这只不过是小说中的修辞策略，讲故事，重在故事的编撰，使用各种各样的故事法，这是一种极度煽情的修辞术，它的目的是死死地抓住你的本能并加以有效的勾引。反故事，重在故事之外的意义部分，用各种各样的修辞术把故事掩盖起来，不断地扼制人的本能，引诱的是人思维中的智慧，于是，小说砸碎了自身的锁链，变成了世界万事万物的能指表演，个人便无所顾忌地在小说中泛滥地倾诉。尽管这样，我还是认为反故事的小说是当下这个时代的典范。

从故事角度谈小说，只不过是小说中处理故事的显与隐的关系。传统小说是显故事的，现代小说是隐故事。将来的小说仍然是故事的显与隐作为主要矛盾存在。

五

虽然我一直认为小说中没有人，只有人物，而且这个人物本质上是人的物化形式，或者是观念化形式。它们只是被作家所驱遣的玩偶。但我不得不说，人物永远都是小说中的重中之重。没有人物便没有小说，这是现代小说的标志，对人物的关注便是对我们自身的关注，人物的活动总是有一个自主的趋向，那便是自我完成的一种过程，人物便成为一个自我的象征，是作家一个想象化的乌托邦理想，也是他心理自传的一种隐喻。人物的批判实际上是人类自身的一种自我批判。人们借小说人物的行为、心理以及一切政治文化因素来作为自我的镜子，小说人物的病态实际是我们的病态。因此我们要把小说人物塑造成人类自我考察的谱系学。一种引起自我疗救的精神的病学史。进一步说，小说又是绝对人性化的自我表述。人是天造地设的，人也是小说的一个创造物，人创造了小说，但从漫长的小说史看，小说也创造了人，仅在于我们如何估量这种共时同化的能量与价值。

小说人化，本是最正常的现象，可是又给我们带来万分的悲哀。小说充满了

人欲的气息，成为人类自我展览的平台，或者人类互相斗杀的展厅，或者是一间手术室，严重一点说，是一个人的屠宰场，那里充满了血肉横飞，充满了功名利禄。人变成了一个可怜的动物。因此，我对小说人物充满了深深的疑虑，这是人的悲哀，还是小说的悲哀呢？如果我在小说中弱化人物的功能呢？那便只能让故事横行霸道，或者仅是一片环境的展示。小说没有人物那会只是一篇杂文，一个小品，诗或者散文。要把小说和一切艺术形式区别开来，人物仍是首要的。在人物一章中我强化了各种各样的人物塑造方法，它让小说有一个生动活泼的人物世界，可是我却陷入了无限悲哀。人物是塑造是虚构的，我们只要充分地运用修辞手段，什么样的人物我们都能做出来。推论，现实中的人也是可以被创化的，人类自身的千差万别便是被人类各种各样文化塑造的。实际上，在当代物欲横流、价值失范的时代，什么样稀奇古怪的人都有，都在寻找各种机会登台表演。那么人与人物的不可定义，便更为清楚了。

虚构一词，不仅指小说中的人物，更重要的是我们今天实际生活中的人，每一个人都被社会文化所虚构。因此，虚构也包括今天人的创化。

虚构是这个时代的本质，也是个人的本质。

所以荣格发出我们现代人丢失灵魂的警告。同时我们要寻找我们的灵魂。

我们的人物写作到底要干什么？对大众意义而言，我们要关注社会的人，组织的人，政治的人。揭示人被奴役的种种状态，找到最理想的人际关系与社会理想状态。什么是人的理想状态？我们今天还可以找到么？简言之，我们的小说是否可以承担这样的社会重任。

小说写自我，一个私人化的空间，自我异化，人的对抗，个人欲望与理想，自我实现，我的灵魂，我的精神病态，我的物质困境。我的无限呓语。小说的自我表达成为一个私化写作，小说于是变成了一个自我发泄的工具。

写英雄，神，偶像，典型，写我们称之为理想的一切人物，写我们批判反对的丑陋坏人，写遍大千世界所有的人，这仍然是不够的，如果生活中出现了的人，我们小说还有必要复制吗？小说史中出现了的人物我们还有必要重写吗？假定我们写一些生活中没有，我们可以仿效的理想人物，我要问，今天的人们还会向他学习吗？我们这么反复地追问，其结果会吓我们一跳，人物写作意义何在？既然没有意义，人物写作的历史可以终结。可事实上，人物写作又永远不会终结的。每一个作家都会孜孜不倦地塑造新人物，并使该人物成为自我生活的投影。

也许人物写作在这种有意义与无意义之间寻找一条道路，塑造前所未有的新人，让我们真正看到人的最高的最理想的境界。最后只能无可奈何地说，生活向艺术学习，人向人物致敬，舍此我们不必要追求什么意义的终极。

六

世界的小说存在与否我们大可不必杞人忧天。可有关小说的理论却真正让人深思，中国古代只有评点式小说印象理论。近百年来，是从俄苏迁移过来，属于西方的文学理论，直白说仍是现实主义的理论。可从九十年代开始受叙事学的误导，小说基本上没有理论了，从那个时候起，中国各大学都开设叙事学来取代小说理论。这是一个极大的失误。叙事学是一种批评理论，而且用途极为有限，它仅仅是把我们在文本中明了的理念，或内容与形式，用一种模式演释一遍，也就是说叙事学充当了论证过程的手段，最后证明的却是我们大家共同明白的结果，同时叙事学针对的小说批评也很有限。而小说理论从根本上说它是一种发生理论，是一种创造论，找到的是创造秘密，然后才是小说美学的批评理论，这种巨大失误其实早被卡勒发现，居然几十年来仍没引起重视。今天也许还有一些作家谈到小说创作，都是感性印象式地评论。他们认为好或坏的小说，并非真正从小说诸元素出发，从形式构成的方法来系统地讲述小说的特质，小说肯定是有它自身创作的规律，将来也会有，在那些看似简单的基本的概念与术语之中，一定含有巨大的技术性和复杂性，或者是个体创作的秘密。我特别强调的是作家在小说局部处理的技术。时至今日的小说，有传统小说那么深厚的积累，又有今天无数作家的创新，作为小说的创作手法，技巧因素是不可以被忽略的，这部《现代小说技巧讲堂》偏重于传统小说形式技术的总结，只涉及到部分新技术，真正作为手法的创新技术我将在下一部《先锋文学理论》中作详尽阐述。在这部书中前三章，故事、人物、环境是小说最基本的三元素，而叙述、结构、语言、主题是派生元素。每一章可能有传统的因素，但尽量作现代阐释。因为是小说教材，尽量对创作进行着普遍规律的总结，因此这本书并不能代表我的小说理论的全部观念，如果写一部我个人的小说理论观的著作，应该比这本书更大更复杂更具有难度。说白了可能更离经叛道。从整部著作的分量来说，在人物、语言、结构上均有所偏重，可能居于对今天小说创作的实际状态的关注，今天的网络写作泛滥，自费出书也极为容易，完全随着个人感觉写小说，一点也不讲人物、结构、语言方面的技术，是一种没有难度的写作，作为讲义我特别强化了这些方面，环境和主题两讲本不在写作计划之列，考虑到今天许多作者写了许多作品，可一问他的小说表达的是什么，有什么意义，他却茫然无知。环境本是一个传统概念，今天基本不再谈论，我们当代小说将环境置于何处？我们是否对这一概念有错误认识呢？因此作为专章。叙述一讲反而弱化，这是因为今天关于叙述的理论泛滥成灾，我仅想给它画出一个基本轮廓与简要历史。我的贡献

仅在叙述动力一讲。

小说理论未来的方向，一定是根据小说创作的变化而变化，舍此再无他途。因此研究小说本身的变化仍是最重要的，从《鲁滨逊漂流记》、《巨人传》到今天后现代时期小说，相比较该发生了多么巨大的变化，经过了多少流派的创新。这些小说的变化也带来相应的创作理念变化，如摹仿论，反映论，表现论，移情论，游戏论，建构论等等，可见小说理论也不是一成不变的。我们不能用传统理论解释新小说，也不能用全新的理论去估评传统的小说，理论也是要更新的，比较而言，这本书更多的采用传统的小说元素，可是在阐发时却注重在新的语境下的新含义，新用法，所以从技术层面或细小的分类上都会与过去的小说理论大相径庭，例如把对话放在环境一章论述。题材是过去特别强调的，我这儿取消了，我以为世界万事万物都是小说的叙述对象，彼此没有厚薄轻重之分，不从价值上去估评材料，把题材从意识形态的链条下解放出来，是作家的才智决定了处理材料的技术，小材料大用，或大材料小用。从本源上讲材料是客观的，进入文本便被意图所驱使并与其他元素融为一体，所以不专门谈题材问题。我以为可以专门建立一门小说学，在这个学科之下还可以有分支系统，所论的七个方面是分类学：故事学，人物学，环境学，叙述学，结构学，语言学，主题学。每类都可以写成一本专著构成有关小说的系列著作，限于个人的水平与能力，我只能做这一本基础的综合的小说理论，而且还是偏重技术操作层面的。写小说，我一直以为有更多的属于小说以外的技术，那又是一本大书，而且是一本更重要的大书，应该叫《小说文化学》，也许十年后我再来写它。

第二讲　故事与情节

讲课前我先跟大家说一个故事，这就是意大利小说家莱奥那多·夏侠写的《社会游戏》。一个男人去按门铃，犹豫中女主人把门打开，请他进去。他奇怪了，女人怎么会知道他要去呢？他以为是巧合，或者认错了人（他好奇自己中了别人的圈套，或者派他来的那个男人改变了主意）。

这时女人拿出许多照片让他看6月20日，在马志尼大街拍的您和我丈夫，还有他妻子的照片。他感到该做他应该做的事情，但又认为可以放松地看看照片。他们谈照片，喝杯白兰地。您妻子是个美人儿，您爱她吗？他拒绝回答。女人说，我们俩注定要保持牢固的友谊，你不明白这些照片和我在这儿等你的原因。我想给你提供简单便当可观的收益并把你从巨大的危险中解救出来。您准备晚上几点和我丈夫见面。他说，午夜12点，离城30里的乡间小路。我同丈夫共同生活15年，了解他每一个细节。他是依靠别人，一些支持他的家伙，他依靠机遇和非法交易而发迹的。二战与萨巴泰利一起当兵，他成了有权有势的人。

我想知道为什么正好是今晚你等我。

我丈夫迷恋数字，今晚开第三次会议（圆满之数），让你九点摁门铃。他精心设计的细节，几年前发生的凶杀案我丈夫便是这样周密处理法院问题，每天派雇员到法院去占有他那个位子。两年时间侦探公司向我汇报了丈夫对我的不忠。他用钱买到了和我的婚姻，他付得起钱，但他忍受不了我对他的疏远。还有一次我对他的不忠。你要么执行我丈夫计划，要么执行我的计划。您是一个贪婪不起眼的罪犯。但我不是罪犯。

你妻子22岁，幼儿园教师，漂亮，开朗。你27岁，数学老师，严肃，规矩。她跟我丈夫厮混。我丈夫计划万一你执行计划被暴露，便可以说，我跟他妻子私通，他为了复仇而杀了我妻子。我和你妻子都是推崇物质生活来代替上帝与爱情。我丈夫用什么方式提出他的想法。

在汉堡银行一次存20万马克，以我的名义。两年后一切顺利我还可以得到另

外40万马克。

你只需要冒一个小小的风险，六个月你可以在我这儿得到50万马克。你执行我丈夫计划便马上送进牢狱，我已授权侦探公司，把照片、复印件转交警察局。按我的计划以毁坏名誉和情杀判刑二三年，中间可大赦一次，当然，你要咬定妻子背叛，我丈夫使你铤而走险。

您原本以怎样方法杀我。

用手枪。好极了，您现在便准时和他去约会。你要多打几枪，他身体很结实。她微笑说，无声手枪，预谋杀人。

一会儿她打电话问，我丈夫在办公室吗？对值班的说我担心丈夫，一个年轻人凶狠而慌乱地来我这儿找丈夫。我担心发生什么事情。后来拨了一个警察局的电话，斯科塔警长，我是艾杜尼夫人，我丈夫和有夫之妇鬼混，我不想控告他通奸，她丈夫杀气腾腾来我这儿，刚走，我担心，给办公室打电话，没人。您一定要帮忙，过半小时我再挂电话。

很明确，这是一个丈夫谋杀妻子的故事。但这个故事情节是始料未及的，丈夫请了一个愚蠢而又贪婪的杀手。一个谋杀故事瓦解了，另一个谋杀故事又产生了。情节一波三折，在一个循环圈内，结果颠覆了动机。

一、什么是故事

故事（Story）是一个序列上（时间，或因果）排列的事件。事件即生活中一个个事实，可以是单独的，也可以是连带的，如果都处于孤立状态，那就没有故事可言了。但事件总会有一个连带方式，时间、空间、因果都可以把事件连接起来，也就是说使事件之间发生一种联结关系，牵一发而动全身。因而我说，故事是一个结晶体，是事物按一定的方式聚集，可见故事肯定是一个组织化了的结果。序列是多样的，但最根本的序列是时间序列。有一个前与后流向。如同空间序列，它方位必是左右上下。序列与事件之间是契约关系，不同的契约关系便会排列出故事不同的性质、功能、结果。

我们说世界上所有的小说都有故事的元素，仅在于它故事性的强弱浓淡，以此类推，世界上的故事都会有情节，仅在于情节性的多少强弱而已。故事是明白的，情节是隐藏的。故事有基本语法，情节有编撰模型。故事是经验或想象的表述，情节是一种推论的结果。故事是给定的，情节是发展的。《社会游戏》的故事是一个杀妻的故事，主人公干什么，主语谓语宾语很明确，另一种故事语法是介词结构的，是一个关于什么的故事。但情节是具体的，必须是一个动作过程的展示，或者

是一种情绪，一种心理，一次论辩，一次意识的流动。艾杜尼派数学老师杀妻是故事，但杀妻的动作过程很少，也就是说杀妻情节是弱化的，当然可以有许多种方式去写，例如预谋活动，包括挑选杀手，杀手用什么方式，杀死妻子的过程。小说都删略了，杀手正准备杀妻，妻子却洞悉了一切阴谋，因而前文本情节不复存在，或者说，复述这些情节已不具有意义。

这儿情节集中在妻子瓦解这一谋杀过程，一切武力的事件，变成了一场智力事件。那么我们就可以说这是一个妻子反谋杀的故事。故事，按中文含义理解，（历史是客观存在的）是过去发生的事件。正因为是过去发生的，在现实的尺度上是不存在的。故事必须处于完成态，否则我们没法讲述，正在发生的故事严格地来说不存在，只存在正发生的事件，它是前一个时间序列上事件的延续，所以正在发生的故事仅是一个幻觉，但作为一个故事正在讲述者那里推论性地进展，在读者那儿是一个正发生的故事幻觉，这是因为作者内心是清楚的，只是采取了欲擒故纵的讲述方法，而读者并不清楚故事将要发生什么。

每一个人的日常生活，从时间维度上说，都是一种正在进行时，所经历的事件，并不能判断他是否成为故事，或者正常的大多数他只是一种琐屑杂事随时间流逝了，极少数的事件被人理解具有一种故事性质，这时有了再讲述一遍的愿望，把过去的事再说一遍，故事始成，因而故事是事后的叙述，有一种从后面追踪的性质。莱奥那多·夏侠写这个杀妻故事，他心里是知道的，他在精心地编撰，这也不否认他受意大利社会生活中某一事件的启发。我们今天是30年后读到的，我们正在阅读，随着阅读，是一个艾杜尼派了一个杀手正要杀妻，假定我们读到了要么执行我丈夫计划，要么执行我的计划。这表明妻子正瓦解一次谋杀。如果读到，请多打几枪，他身体很强壮，这是一个妻子谋杀丈夫的故事。而我们读者在看的，实际上是一个故事的编撰过程。可见故事没有新的，从时间的本性来说，一切故事都是旧故事。

故事表示我们对过去事物的理解、看法，是我们关于某物信息的再现，目的让我们对未来发生的事件做到保持一种警觉，正因为如此，故事也是我们认识事物的一种方法，但受到认知能力的局限。

故事是一个表层的东西，它的内部是情节，但故事不等于情节，一个事物在进行状态中，这时故事与情节保持同一性，也就是在说时间、空间、因果的关系中保持有延续状态，有长度的，这时故事与情节是共通的，一致的。

但进入小说文本的细节以后，故事与情节并不是一个东西，这时候我们号称的故事是一个抽象的东西，它是一个集合反映，是综合后的表述，如艾杜尼杀妻的故事，妻子瓦解谋杀的故事。在文本中的细节是非常具体的东西，经验的东西。看照片的情节，雇用侦探的情节，策反杀手的情节等。这时情节便体现为一系列的动

作过程。

二、什么是情节

情节（Plot）是指有意义的一系列行动过程。一个行动过程的模仿含有如下性质：1，预选塑形，为什么选择该行为模仿，自身所有意义或特点。使它符合于模仿的期待心理。2，仿制塑形，这是一个行为整合过程，使之成为意义的行为，成为世界认识之真相。3，重复塑形，情节创造完毕后，在读者那儿进行的二度塑形。在英语中Plot一词与通常所说的Action（动作过程）一词大体相等，普通动作过程不能算情节，例如举手，走路，看一眼。属于情节的动作过程是在时间的轨道上运行，而且是有意义的，是一个目的的实践者。因而在小说文本分析时，需要把情节与单纯的动作区别开来。例如杀手摁门铃，拿着枪都不算情节，只是一个动作，而艾杜尼夫人让杀手看照片是情节，杀手犹豫不决地想杀人而未杀成叫情节。

其实亚里士多德说得很清楚，情节是对行动的模仿，这里所说的行为指人的思想、情绪、意志在他的行为，动作、言谈、表情、手势、眼神里的一种表现。所谓情节是指关于事件的安排（亚里士多德全集九卷650页）。安排事件必然含有一个组织化过程，因而我说情节是有意义的，暗指它含有某种母题（Motive），可以按类型分析。

情节的核心是一个事件推导另一个事件的产生，使之成为系列的动作过程，这样情节就会丰富多彩，复杂多变。情节还有它一些基本的组成成分，情节有一个始发，我们姑且叫情节的开始，顺理而推，有展开，有高潮，有结局。这是一个连贯的运动过程，如果情节有这些阶段性连贯，这便形成情节的整体性。但是情节的整体性在小说中表述是很复杂的，有的小说从情节开始入手，有的则从高潮写起，有的从结局写起。《社会游戏》从开门谋杀开始写起，这实际是展开过程，直逼高潮。把预谋的情节给省略了。一个小说要纳入情节的哪些部分，这需视小说文本的主题意图而定，也就是说，情节不仅要揭示人物的性格，还要表述我们对事物认识的意图与方法，是情节创造了人物活动的场所，可见情节具有加工的性质，它可以对事物、事实、细节、场景进行安排，在作品内容上进行编排，也可以对事件从技术上作结构安排，使一切动态系统相互有机的联系，因此情节是事件的总和。

情节是作为故事的部分而存在，情节是我们表述故事的一种方法，情节不断变化，它在发现、反转、认同，最后或完成，或毁灭，情节一切变化都在不停地改变故事的性质，艾杜尼谋杀妻子，情节从看照片写起，发现他与杀手之妻有通奸行为，妻子在对话过程中发现了杀手的贪婪，有机可乘，她策反了这次谋杀，情节变

化，本意写丈夫谋杀妻子，丈夫的卑劣，而情节变化中，故事转向艾杜尼夫人的冷静机智。含义与初衷相悖。杀手去杀丈夫，而妻子则与办公室警察通电话，透出了妻子的狡猾，她不是杀一个敌人，而是一口气杀两个人。

情节在故事内部变化，故事外部便显示新的机能。

由此，我们不难理解，所谓讲故事，实际关键在组织和设计情节。我们推动情节不断发展，故事便在进行途中了，情节为什么会一味地向前发展呢？一方面所有事物的运动有自身的规律和惯性（非人为的，是事物自身的力量促使它前行）。另一方面，是人物作用力的结果，人物作用力主要是指敌对的双方（主要是人的矛盾力量）。应该说，矛盾是情节的内部起支撑作用的。一般由矛盾的性质判断情节的含义。矛盾在小说中是各种关系的冲突。矛盾有个人的与社会的分别，个人的表现为心理冲突，社会的表现为功利价值的冲突，冲突是多种多样的，在事件进行过程中一般会表现为一种主要样式，在一个大作品中，还会有很多次要的方式。冲突是个稳定结构的变化基础。冲突不断破坏前一个序列而构成新一个序列，体现了事物的否定性质。冲突停下来了，这表明矛盾能解决了，情节也就停滞下来了。

我们通过一个谋杀故事，现在已基本清楚了什么是故事，什么是情节，以及故事与情节的相同点和差异的地方。我们过去说的编故事，原则上是对的，但是体现到小说文本的细部，我们在讲述事件，完成一个个动作过程的表述，我们没有编故事，在小说的局部进程中没有什么故事可编，编故事仅是一个抽象的说法，具体的只有情节设计，只有在矛盾冲突中安排好事件的连贯性与差异性，使之情节形成一个统一的整体，所谓具体的编撰实际是在组织情节，日常说的编故事仅是我们看到的一个小说的结果。

三、故事的性质与功能

为了让我们更清楚故事与情节的含义，我再举一个大家不太熟悉的作家，他叫威廉·威马克·雅各布斯，英国小说家，他有一篇经典的短篇小说叫《猴爪》，开篇写父子俩在火炉边下棋，生活细节上儿子赫勃特和妈妈两人作弊胜了父亲。这时有一位莫里斯军士长来拜访怀特，闲谈中军士提到印度干成木乃伊的猴爪有神奇的魔力，如果被魔咒镇服住了能让三个人分别达成每个人的三个愿望。太太和儿子问有人达到了吗？军士说有人达到，第一个人前两个愿望是什么我不知道，他第三个愿望是祈祷死亡，所以我得到了猴爪。我现在想卖掉它。怀特一家都愿意要。军士很严肃地说，它危害太大，我们烧了它，扔在火里了。怀特拿起来了。军士警告说，后果严重。然后说他在印度冒险的故事。怀特一家得到猴爪后，怀特认为

我们应有的都有了，钱，荣誉，幸福我们都有了。儿子赫勃特说，爸要二百英镑正好可把房子欠款还清。然后他们祈求得到二百英镑。猴爪果然动了，但三个人都没有看到来钱。那个夜晚紧张而兴奋，儿子说，我们睡觉吧，明天会发现那笔不义之财装进口袋，但还会有一个可怕的东西在衣柜里看着。

第二天儿子上班，家里没什么动静，只有邮差送来的裁缝店的账单，丈夫仍发现猴爪在手中动了。妻子发现有一个陌生人三次在门外徘徊，第四次那人决心进门，太太迎接了他，他是麦金斯公司的，报告赫勃特受伤了。怀特和太太惊呆了，他们唯一的儿子出事了。那人说我是一个报信的仆人，赫勃特被机器卷走了，公司答应补偿一笔款子。多少？太太恐惧而紧张。仆人说，二百英镑。

儿子死了葬在离家二英里。过去对日子的期待变成了服从，一个礼拜后，在某夜晚老两口怀念儿子，太太突然说猴爪，我要它。咱们还有两个愿望。怀特说，一个便足够我们倒霉了。太太说，我祝愿我的儿子回来。他们在家里找到猴爪，太太逼着怀特祝愿，怀特认为妻子疯了。也只好祝愿，两口子守着的大屋有老鼠叫，楼梯响，灯烛也熄了，有轻轻的敲门声，第三声响遍整个房子，又一阵敲门，太太跑去开门，我的孩子回来了。怀特抱着太太不让，妻子挣扎下楼，敲门声，门在响，门链响，老太拔不出门销。怀特拼命在地上找猴爪，整个房子都在猛烈地响动了，他找到了猴爪轻声地说出第三个愿望，最后的愿望。敲门声消失了，椅子回到正常的位置了，门打开冷风吹上楼，他们跑到门外，只有闪烁的街灯和荒寂的大路。

这个故事是关于猴爪有神奇魔力的故事。

它的故事语法是个介词结构。主体是猴爪的能量。在它的左右下发生的一系列事件。

但这个情节却是针对怀特先生一家三个人。第一个系列动作过程，是军士赠猴爪，表述的是一家特有的期待心理。第二个系列动作过程，是赫勃特的死亡，表述的是贪婪的人必然带来灾难。幸福不能不劳而获。第三个系列动作过程，从太太求助儿子的复活，怀特最后消灾。这表述的人们已经犯了错误，不能再用错误的方法去解决问题，从太太的错误逻辑中走出来，怀特是从错误中重新认识到原因的。

这三个情节支撑了小说关于猴爪的魔力的故事。

我想在上面列举的两个范例中应该可以悟到故事与情节这两个概念，并由此悟到故事只能构思，情节才能编撰。我们没法在小说文本中一句一句地编故事，故事应该是一个整体意象，是抽象以后的表述。情节由于是动作过程，是连贯的事件，这样我们才能一句一句地推论。可见我们日常生活所说的编故事仅是大脑中一种构想。所以我们应该进一步明白几个故事理念，加深故事性质和功能的认识。

其一，世界上的故事是永远没有穷尽的，已发生的故事我们个人的一生也讲

不完，还将发生的故事你无法知道有多少，所以世界上的故事多得你无法统计。故事并不是我们说得越多越好，因为你讲的故事多数是重复的，把世界各国的故事收集起来进行比较分类，你会发现故事形态的模型并不多。俄国民俗理论家普罗普著了一本书《民间故事形态学》（1928年）他总结了世界民间故事总共可以分为三十一个类相模型。从角色来看仅可分为七类。中国有一本不受注意的书《中国民间故事形态研究》，他把中国民间故事归纳为五十个类型，这个功劳很大，是汕头大学出版的一本小书，它告诉我们，无论你怎么样构筑故事，一定跑不出这五十个模型。这一点是肯定的，故事看起来多得无数，但比较分析故事后多数是重复的，或部分重复的，有时你拟编了一个精妙绝伦的故事，但在故事海洋里一比较，他仍是重复的，因而我们没有本源的故事，今天所编排的故事仅是过去发生故事的变体，明白这一点了，我们反而获得了构思故事的自由，反而使我们更加明白了故事的大众消费性质。

其二，故事一定是时间的，无论故事的发生过程还是我们阅读一个故事均是时间性的，因而故事是有长度的，它保持我们对下一个环节的期待。所以我曾说过，故事的要素在于：一是人们的好奇心理；二是对结果的迷恋；三是对时间的消费。所以说对故事的期待也是人类本能，一种基本欲望。同时他也是一种大众的通俗心理，可见故事对儿童，对日常生活具有类本质的特性。我们不必对它有什么好坏的评判。特别作为故事，它没有新的，所有人类日常生活与事件均已发生过，或者正在发生，我们不能期待有一个完全的新生活产生，否则它便不叫日常生活了，所谓新生活，新故事仅是我们的一个心理幻觉。我们所追求的新奇与刺激，仅是我们正在制造的故事陌生化。我们所能要求的是增加故事的元素，过去不为故事所用，今天我们纳入故事要素中，同时我们采用新的讲述方法，改变和扭曲一些故事的性质、功能。或者我们尽量在故事的变体上下功夫，因而我们要做的实际是突破人们对故事习以为常的思路，或者尽量使故事性质上赋予一些新的含义，所以我们应该在故事游戏和故事思想上多下功夫。

其三，故事是我们认识和理解事物的一种特殊方式。在科学的前提下我们认识事物是借助实验与分析，借助知识，是知性的，是记忆的，我们太过于严肃地穷尽脑能去认识事物。故事可以告诉我们轻松地认识事物，明白个中的道理。《社会游戏》的故事告诉我们智慧能改变一个事件的全部进程，甚至让事物走向它的反面。《猴爪》表明所有的不劳而获都充满了巨大的风险。故事不仅是一种本能诱惑，它还是一种智能方面的游戏，或者心理游戏，例如爱伦·坡的《失窃者的信》一封信的失而复得，主要利用了人们的视觉盲区和习惯心理。

其四，故事注定是大众娱乐的饮品，故事也可赏心悦目，具有一定的审美效

果。好的故事可以减轻人们的精神压力，可以释放人们一些被压抑的情绪和心理。因而这使得我们有必要重新认识琼瑶的那些爱情故事所满足的，是少男少女青春期心理。金庸的新武侠小说，古龙的电影，均是人们在紧张的工作状态之后的一种休闲心理。除了大众的通俗故事，我们依然可以把故事构筑得很有品位，很有意趣。实际上，在世界范围内，严肃的大作家也编了无数脍炙人口的好故事，成为我们文学画廊里的经典，例如欧·亨利，爱伦·坡，毛姆，海明威，莫泊桑，吉卜林等。

其五，故事有大有小，有长有短。但故事的质量并不受这大小长短的局限，《水浒传》讲的江湖好汉造反的故事，故事庞大，其间包括鲁智深、林冲、武松、宋江、杨志、李逵、燕青等许多人的小故事，形成故事套盒。三言二拍都是中型故事，它照样揭示了明清时代我们的日常生活，具有很高的认识价值，且很有趣味。《唐宋传奇》和《聊斋志异》都是一些小故事也很精彩。《红拂夜奔》、《画皮》也都千古流传。故事的性质是作者认识能力的反应。这里说一个极短小的故事，他是俄国艾萨克·巴贝尔的短篇小说《进入波兰》，战争年代，第六师司令官报告，诺夫戈拉德已攻克，在通往华沙的公路上是农民的白骨筑成的。田野间有小花，桦树林有灰色的雾，有蛇麻草，太阳如同一颗砍掉的脑袋，军旗飘，马匹气味，河水，断桥，山谷，月光中的小路。我半夜抵达诺夫戈拉德，指定在一农家屋里投宿，有一孕妇，两个红发精瘦犹太人，另一个人在墙根蒙头睡觉。我把乱糟糟的房子收拾了一下，大床上空空荡荡，他们给了我一床被褥垫，我只好挨着那边蒙头的人而躺下，我睡着了，很冷。但梦见第六师司令官萨维茨基冲着受伤的人喊，干吗不把全旅人都撤回来。在喊声中我惊醒了，那孕妇正在我脸上摸。先生。你睡觉时还在叫喊。你乱翻滚，这会儿我让你去另一角落睡，因为你总把我父亲推开。她从地板上起来从睡着身上揭开毛毯。躺着的是一个被割断喉管的老头，脸劈开了，血变成蓝色铅块。是波兰人把他喉管割断了。那时候他说，你们把我拉到院子里去杀吧，不能让我女儿看见我死去。女人狂叫起来，你走遍天下，哪儿还能找到像我这样的亲爹。

这是一个关于二战的故事，一个孕妇家里的悲惨故事。但小说没有一笔正面写战争，相反他写的是战争停下来的间歇，一个普通的家庭。对照地写了小花野草的环境，也没写我与那个家庭的矛盾。但战争的本质、残酷却表述得非常生动深刻。由此可见，故事不在大小而在提炼深刻。

四、故事发生原理

我们来考察一下西方文学传统会发现一个很有意思的现象，关于故事与情节的理论在欧洲早期的文化传统里就非常完整了。千百年来关于故事与情节的性

质、功能、要素并没有多少人超出亚里士多德的范畴，但亚氏是把故事与情节纳入诗学，纳入戏剧中谈的。从文化源头上说故事情节在两个东西里，一是戏剧，二是神话。从故事看，小说被分为叙述性小说和戏剧性小说。戏剧性的故事可以由摹仿的演员来演，这种故事表演到今天都存在，如电影、戏剧、连续剧、舞剧、歌剧，一切剧目都含有故事性，从中外历史看，故事情节不单属小说的，而更应该说它属于表演的戏剧，另外便是民间说书，口传史中的。一切剧本、脚本、民间故事、各种小戏剧目都属于戏剧性小说。

另一部叙述性小说才是我们今天讨论文学传统中的故事理论。叙述性小说有两个模式：一个是更久远的，史诗，诗的，神话的系统，例如荷马史诗，还有希腊神话传说，这些都可以统称为传奇。在中国早期神怪小说也称传奇。这个传统中有霍桑，司各特，中国的《西游记》、《八仙过海》都是传奇与志怪的。另一种是现实主义小说传统，在西方是一支强大的队伍，萨凯蒂的《故事三百篇》，塞万提斯，卢梭，斯威夫特，奥斯汀，特罗洛普等，一直发展到后来的狄更斯，巴尔扎克，现实主义小说便是由这样一支队伍构成传统的。在中国传奇小说则多在中短篇小说，《唐宋传奇》，《三言二拍》，《聊斋志异》。除《西游记》外，几乎没什么大型作品，而作为写实传统的小说都是影响大的长篇小说，《水浒传》、《金瓶梅》、《红楼梦》、《官场现形记》。

我们作一个中外历史的考察就会发现故事也走了两条不同的道路：一条由传奇而中世纪浪漫派的延续体，不讲细节的真实，突出神奇魔力的情节，采取超自然的方式解决矛盾，讲究幻觉和一种更深的心理现实表现。另一条实际是强调故事是对现实的模仿，情节是对行为的模仿，讲究细节的真实可感，一般是以社会现实的矛盾冲突为基础而构成的。

这就是说，故事可来自超现实的想象，也可以来自现实的社会实践。因而我们可以抽象出故事产生的几种现象。

一、故事可以来自于历史的真实。《三国演义》赤壁之战的故事历史上发生过。我们写历史故事主要在它的认识价值，其中也有特别精彩的。汉代有许多故事影响深远，例如文姬归汉，苏轼牧羊。汉武帝刘彻立弗陵为太子，临终之前杀其幼子之母钩弋夫人，年仅二十二岁，看似十分残忍，可刘彻却洞悉后宫干政的危险毅然杀之。这类故事，我们可以讲究历史事件的真实，而细节的真实我们可以从日常生活中推导出来。例如历史人物张飞许多勇猛的故事出处是嫁接过去的。所以《进入波兰》历史的真实是二战，包括军队长官，战事进程，而普通一家人们受到战争的残害，割断喉管的情节却可以编撰。

二、故事可以不必拘于真实，可以来自丰富的想象。例如《猴爪》的故事，它的

神奇魔力在生活中是不能有的，可用于表达人的欲望贪婪却很合适。再例如《阿里巴巴与四十大盗》中的芝麻开门和神奇宝藏，现实是不能有，故事却意味深长。这里千万注意的，想象的故事在小说语境应该是有机的部分，它是合理的，在时间序列上有连续性，在因果序列上也是有必然性的。

三、故事在生活中可能是必然的，但编撰却是偶然的。欧·亨利《带家具出租的房子》说的是西南区的红砖房街区是带家具出租的房间，一天晚上，有个年轻人挨家挨户揿门铃，在第十二家门口打铃后，女房东出来了。有房间出租吗？有间三楼的后房，空了一个星期。女房东带着他七弯八拐地到房间，房东说演杂剧的名人小姐住过，有灯，有壁柜，很好的房间，青年预付一星期房钱。他问可有个年轻姑娘艾洛伊丝·瓦什纳小姐，苗条漂亮，棕红色头发，左眉心有颗黑痣。女房东说，租的人太多，记不起了，演员们是流动的。年轻人打听姑娘五个月了，一无所获。他爱她，她离家出走了，他在各地想方设法找她。

他很累，有气无力地躺在椅上，室内家具乱七八糟的，镜子上贴着玛丽，各种空瓶子。那出租房传出各种声音，有弹琴唱歌的，赌牌的，他的房子里还有霉气味。突然房间某处传来一股浓烈而甜美的木樨香味，他喊着亲爱的，难道瓦什纳住过这间房。这是她特有的气味。年轻人满屋子翻找，有手帕的香味，有女人的发结，连地毯底下都找了，亲爱的在哪儿？木樨香味从何而来。没办法只好找女房东，太太请你告诉我，这之前是谁租过房子。我告诉过你，是蒙纳和施普劳斯小姐，她是蒙纳太太。在他俩之前是谁？房东说是个单身汉，再之前克劳特太太，还有陶威尔先生，一年之前的我就不记得了。

年轻人垂头丧气回房，一切希望幻灭，信心丧失。他把床单裁成碎条，把门柜，窗缝堵起来。最后吹灯，把煤气开到最大，怀着感激心情躺在床上。

当晚，麦柯尔太太打啤酒，珀蒂太太和她坐在地下室，珀蒂太太对着酒窖说，今晚总算把三楼后房间租给了年轻人，他两个小时前就睡着了。麦柯尔太太说，你真有办法，有好些人知道那间屋，床上有人自杀过，别人很长时间没租用的。上个星期我还帮你收拾那间后房，那么漂亮一个小姐，没想也会用煤气自杀。珀蒂太太说，长得挺漂亮，不过就是她左眉旁边长了一颗黑痣。可惜。来吧，麦柯尔太太咱们把杯子装满吧。瓦什纳小姐在那间房子里用煤气自杀是正常的，后来年轻人用煤气自杀也不奇怪，但是先说年轻人找恋人自杀，然后再补充恋人同样方式自杀，这便是极为偶然了。

四、故事来自现实生活中偶然的启发。一类是现实生活中真实的细节；另一类是全然开启的感觉与意象而形成了新的故事。最能说明问题的是博尔赫斯的小说《第三者》，又名《闯入的女人》。这是一个关于爱德华多和克里斯蒂安两兄弟的

故事。作者认为是旧时城郊平民性格的一个悲剧性的缩影。这兄弟俩很穷，家徒四壁，到莫隆县来的时候一辆大车，两头牛。老大是个无赖，赌博嫖娼常有的事，当弟弟克里斯蒂安把胡利安娜·布尔戈斯带回家同居他没在意，胡利安娜黝黑皮肤，细眼，爱笑，会跳舞。爱德华多去阿雷西费斯做买卖，带了一个姑娘，没几天把她轰走了，很阴郁，在杂货铺喝醉酒，爱上了弟弟克里斯蒂安的女人。街坊便幸灾乐祸地看着兄弟俩吃醋。一天爱德华多很晚才回，克里斯蒂安对他说，我去法里亚斯玩，胡利安娜留给你派上用场。他口气很诚恳，骑马从小路走了，他把女人当成一件物品。从那晚开始哥俩共了一个女人，开始几个星期相安无事，后来便有了一些小分歧了。俩人不提胡利安娜，也不叫她名字，兄弟俩表面争生意，而心里却另有其事，争吵时克里斯蒂安声音大，爱德华多一声不吭，他俩都喜欢上这个女人。

一天下午，爱德华多在广场碰到伊贝拉·伊祝贺他弄到漂亮女人，爱德华多揍了他，后来没人敢开玩笑。而胡利安娜精心伺候俩兄弟，但对老二更有好感。有天哥俩在红砖地院子里谈事，女人午睡，兄弟俩叫她起来把衣物放在一个包里，念珠，十字架，叫她上了大车，三人一声不吭在走，清晨五点到达县城，把胡利安娜卖给妓院。回到图尔德拉，兄弟俩希望恢复男子汉生活。但过得很荒唐，各自找理由分别外出。过年老二说去首都办事，克里斯蒂安便奔县城，但在妓院前认出了爱德华多的花马。克里斯蒂安说，长此，马会累坏，不如把女人带在身边。他又把胡利安娜从妓院弄出来。因而又回到原来的状态，这成了兄弟俩的危机。可俩兄弟只能把烦恼发泄在别的事物上。三月份完了，燠热。爱德华多从杂货铺回来，看见克里斯蒂安在套牛车。克里说，去帕尔多卖几张皮子，我们趁晚上去。帕尔多集市在南，他们走车队路，又拐上岔路。夜色更深，田野广阔。他们来到了针茅地，克里扔掉烟说兄弟我们干活儿。我们把她杀了，将衣服留给她再也不会给我们添麻烦了。兄弟俩痛哭。如今终于有一条纽带把兄弟捆在一起，杀掉的女人，是把她从记忆中抹去的义务。从此兄弟俩相安无事了。

博尔赫斯跟索尼蒂诺谈话的时候说，《第三者》是我撰写的最好的短篇小说。后来他又说，毫不怀疑，我这篇小说，也许是我写得最好的一篇（《作家们的作家》280页）。很难想象这个故事来自他同朋友尼古拉斯·帕雷德斯一次偶然的谈话，他们被颓废歌词：喧闹的自我同情所打动。后来他们被同伙背叛了，帕雷德斯严厉指出，任何一个连续五分钟想一个女人的男人绝不是男子汉，而是一个女人的女人。在这种人中间爱情显然是有规定的。我知道。其实真正的热情是友谊。从这种相当抽象的思想出发，我展开了我的小说。很显然这篇小说受语言的启发，是一种思想带来的结果。而且有一则故事：小说结尾，作者遇到困难，博尔赫斯妈妈不喜欢这篇小说，一天早晨她说，乔治，我知道他对他说什么了。干活儿吧，兄弟，

今天我把她杀了。这句原话被作者采用了，成为故事最精彩的灵魂。

五、故事来自生活，思考，是一种复杂的综合，也就是说生活中的点点滴滴都可能构成故事的元素。古今中外一部长篇的故事写几十年，几年，有时一个故事也在心里许多年，直到偶然的机会才能瓜熟蒂落。博尔赫斯有一个短篇小说叫《代表大会》，主要说我参加了世界代表大会，经历了这个代表大会的始末，认识主席堂亚历山大，乌拉圭庄园主，秘书，诺拉，红头发代表，特威尔。故事写了筹备世界代表大会，它的机构，人员，活动。几次会议，然后受主席的约请去喀里多尼亚庄园参观建筑中的巨大工程，主席对庄园是严厉的家族管理。回来在春天的一次会上特威尔说代表大会图书馆不能只限收工具书，而应收各国的古典作品。巴黎成了美洲人的乌托邦，代表明确提出轮流去巴黎参观，我在1902年元月到巴黎认识了贝雅特丽齐并爱上了她。回国后，代表大会图书馆购了许多书，我写了一个在伦敦的报告给主席，在阿尔西纳街的院子里卸了很多书，地板门通向的地窖，只听到主席用上帝一样的声音，所有的书一本不留地搬出来，院子里书堆成了小山，主席下令统统点火烧掉。特威卡委屈说，花了大力气弄来又烧掉。世界代表大会需要它们。主席讽刺说，我从来没听过世界代表大会。每隔几个世纪都得焚毁亚历山大城图书馆。我如今什么都不要了，包括我卖掉喀里多尼亚庄园。

他还说，世界代表大会从世界产生的一刻开始，全世界庞大的事业不是几个庄园棚里人说的大话。世界在继续它无处不在。代表大会什么都不是，它是牛群。我们不需要，我们应该庆贺这种取消。

大家在城里欢快地玩了一个晚上。我隐约看到的东西一直留在我的记忆。我们的计划秘密存在过，那个计划是世界宇宙，是我们。大家相约永不提起这次往事。直到所有人包括主席都去世了。博尔赫斯谈到这篇小说，《代表大会》我构思了三十多年，最近才提笔写成。可能故事的情节跟原先有所差异，当然是幻想的情节，不过不是超自然的幻想，而是一种不可能实现的幻想。因为，它取材于一次我不曾有过的神秘经历。我决意讲我自己并不完全相信的东西（《博尔赫斯七次谈》48页）。博尔赫斯这个故事经过漫长的故事构思，类如传奇。说实话这个故事并不复杂，一是我在梦里的经历，二是代表大会始末。故事实际是毁掉一次幻想的存在，因为世界宇宙的存在是永恒的存在，我死后仍在继续。这使故事具有一种哲学思辨的内涵。

一个故事长期的孕思，一方面使它完整丰厚，另一方面作者长时间在寻找它的内核。我的一篇小说《金小蜂》其故事也经过了15年的构思。故事形成是来自于生活中真实的片断，来自于长期艺术思考的综合，这一原则是现实主义写作中大多数作家故事的构思准则。特别是我们从许多作家的小说中看出他的自传性，这

表明故事中有大量的作家生活痕迹。昆德拉的长篇小说《玩笑》是1962年写的，作者33岁，激发他灵感是一座捷克小镇中发生的故事：一个姑娘因从公墓里偷花，将它们作为礼物送给情人而被捕。昆德拉的长篇《玩笑》实际便是此次事件的骨架构筑而成的。同时说明这个论点的博尔赫斯的《第三者》也是如此，他不仅受听到言谈的启发，还直接把母亲说的话作为小说人物的话。

六、故事来自大胆的想象，或一次幻觉，某一个中心意象，或心中一个朦胧的想法。这几乎是现代小说故事来源的主要原则，为什么？因为现代小说不特别讲究故事的完整性。很难想象道克托罗由音乐的一种技法：雷格泰姆，（雷格泰姆是一种切分音法，右手弹出切分音，左手弹出发展旋律。一支雷格泰姆有四个主题。）由音构成了他一本小说《雷格泰姆时代》的故事。作者说雷格泰姆把我带到写作的终点。在故事程式构成中保留音乐的性质，昆德拉的小说也是如此做的。安·波特写成了《中午酒》的故事，但是这个故事仅是对童年的回忆，奇怪的是他不是童年生活事件直接显现，是童年生活意象，例如看到用刀切烟，想起父亲用刀尖挑核桃仁，在乡间有许多刀具的东西，斧，犁，猪刀，剃刀，从小懂得使用刀和避开刀，还有姐姐从马上坠下来断了锁骨，这些东西经常回想不下十次。（但是有一天，我才真正看到了这东西，就是这东西，在汤普生杀了哈奇，后来又觉得自己不受惩罚无法活下去，成了恍恍惚惚中幻觉中的一部分（《小说鉴赏》下711页）。童年意象构成了小说《中午酒》凶杀故事的主要来源，如果安·波特不作特别说明，无论如何也不能把汤普生和哈奇的凶杀故事和童年乡村结合起来。这表明引起故事的意象、幻觉、回忆、想象，不是一加一的等于式，含有巨大复杂的变体，你想象不到会由此引起彼，因而这也是表明了故事发生原理的复杂性。

七、故事不是先于文本预先设计编织好了的，而是伴随着小说产生中，一个自我生成的生命实体。传统小说讲究故事的完整统一，讲究戏剧性，有强度，复杂而刺激，因而传统小说有预先精心的设计。现代小说中多数在动笔时，没有故事，没有情节，仅仅有一种意象、幻觉，一种氛围的推动，或者仅是一些句子，一种艺术感觉打开了环境。心中写作的意念滚雪球般推动，故事在其间慢慢成长，情节也是逐一展开的，朦胧中形成整体。欧多拉·韦尔蒂谈写作《没有你的位置，我的爱》，夏日和朋友从新奥尔良去南方，跟着感觉写了一稿，而写第二稿又与第一稿毫无关系。一种旅行中印象的展开，第一稿写了许多外部世界，后来让小说揭示的却是赤裸裸的内心世界。韦尔蒂的观点很明确：小说是一种幻象。我写作《考古学》起因是和颜家文先生一同去天津看《小说月报》的朋友，火车上他说长沙大火是实行蒋介石的焦土抗日。我便写了自己重返洞庭湖故乡考察，到了古罗镇该写什么一概不知，写到瞎眼老人和颓败的古镇，战争年代的一切细枝末节都在我的想象中

诞生了，我在历史中看了长沙四次会战，湖南人殊死反抗，其残酷与惨烈让人心悸，细节像树叶一样掉下来了，故事始成。

八、重写旧有的经典故事。传统写作中叫改编。从原创小说性质而言，改写故事和续编故事的价值都不高。这在中国小说中改写与续编也是很常见的，例如从《水浒传》中引出许多分故事。《红楼梦》有许多续写本，现代小说中重写石秀杀嫂，武松与潘金莲的故事也很多，这种重写故事，是对前文本故事的存疑，再写一个重新理解的故事，两个文本故事均是完整的。这本质上只是对故事内核的质疑，是一个理念批评问题，实际意义并不大。另一种改写，是颠覆性的构成一种崭新的文本方式。美国小说家唐纳德·巴塞尔姆以《白雪公主》长篇小说颠覆格林童话《白雪公主》，在1967年这完全是一种新文体的独创者。《白雪公主》童话里白雪是一个美丽让人痛爱的形象，七个小矮人是无私保护照顾白雪公主的形象。童话中有象征性的冲突模式，天真与成熟，善良与邪恶的机智斗争，最后有白马王子来了，成就热闹婚礼的大结局。巴塞尔姆的白雪公主，是高个黑皮肤，有诱人的美人痣，她期待的坡尔王子是个平庸的人，她淋浴中还和七个小矮人做爱，七个矮人没有分别的姓名，老大忧郁厌世，包括对白雪，爱已宣布死亡。白雪也对周围平庸的世界厌倦不满。许多现代商业杂烩充肆。七个矮人平庸、虚假，没有价值取向，刚好是对当代美国人现状的一种隐喻，白雪最后也死了。小说《白雪公主》没有开头、展开、高潮的情节线索，只有混乱的话语系统，人物行为毫无目的，在小说中不停在随意插入、废话、游戏，包括采用片断和不同字体，使文本如同一个大杂烩，彻底反传统中的精致典雅，完整优美。

九、依我对古今中外小说的研究，凡小说均有故事，如果以故事为原则对古典与现代小说判别，只是故事的呈现方式不一样，传统故事的元素，如事件、情节、人物、环境都很集中，有场景感，活动方式，有连续和冲突，有发展过程与结局，是一个统一的整体，简单说，故事有可讲述性。现代主义，后现代主义中的小说不是没有故事而是故事的处理方式不一样，他们不再相信故事整体的力量，不再相信时间的连续和逻辑的力量，简单说，现代人不再相信一个由故事组成的封闭空间。故事在传统小说中独尊的地位下降了。中国在古典小说的初期故事比人物更重要。近代小说人物的位置高于故事，现当代小说故事功能更弱化。但故事依然作为重要的、必不可少的元素。但故事出现的面貌却是千姿百态了。故事的主要表现形式首先是由一个纯粹的生活故事变成一个正在进行的写作故事。那便是里卡登说的，停止写故事以便成为写作的故事。小说变成一个故事的写作过程，作家参与故事之中，不断停顿插入其间，述评，拆解，包括写故事的全部的意图及手段，这便是我们常见的元小说。最早的元小说应该是纪德的长篇《伪币制造者》，那里还有完

整的故事。美国著名的元小说家威廉·加斯代表作《乡村中心之中心》,写的是一个垂暮诗人失去年轻情人,到印第安纳州一个中部地区隐居,可这里并不是他理想的乌托邦,乡村的荒原隐喻着精神的空虚焦虑。故事被拆解成很多片断,冠以小标题。可以说整体的故事瓦解了,但局部的动作进程依然清晰。我见什么,我干什么,我想什么,或者在一种自我矛盾与苦闷之中,或回忆想象,具体活动也都是清楚明白的。我们最好把小镇故事看成幻觉,一次想象的产物,一个绝望的影子。第二,所有故事拆成碎片,成为孤独的零散的片断。这些碎片有的是情节、动作,有的是人物、事件,有的是环境,或精神幻象。但如果从整体抽象出来它依然还是一个故事。罗伯特·库弗的《临时保姆》一共由108个片断组成。故事是一个少女到中产阶级家庭去做保姆,这家夫妇去朋友家聚会,少女照看两个孩子,一个吃奶的婴儿。故事在三个点上平行,一是哈里家保姆照料孩子,二是哈里朋友家,哈里是中心,三是哈里客厅电视屏幕,警长为中心,写了哈里幻觉想诱奸少女,另外少女男朋友和一帮朋友谋划去奸污少女,电视画面不停地变幻与切换。这个小说故事像漫天飞舞的碎片。《白雪公主》也是碎片化写作,《白雪公主》的碎片不保《乡村中心之中心》与《保姆》保姆的碎片,因为加斯和库弗的碎片还有独立的语段,小节感。巴塞尔姆的碎片已经渗透到句子,他的句子均是断裂的,不连贯的,连句子的字体都一会儿变大一会儿变小,句子与句子之间也类如精神病患者是跳跃的、拼贴的。如果和前面元小说比较,前者有对故事的拆解、组装和故事理念的交代阐释,而是在碎片拼贴的方法中,故事是靠读者抽象出来的。故事拆解后局部仍有情节,一方面没有整体感的中心情节控制小说的结构,另一方面情节也是非连贯的,关键它已不靠逻辑组织了。

第三,故事情节分解后,小说局部里依然有线索但均采取隐喻、暗示、象征等方法。库弗小说《电影院的幽灵》,这个幽灵象征性的既指向过去的放映员,同时电影上出现了大量镜头:沙漠沉船,巨大机车,女孩内衣,胶片有一种连续的魔力,电影里一切真实又不是真实。影片不断跳跃,所有胶片故事都是一种现实暗示,现实是什么,现实也是人们任意虚构的,生活同时也是胶片的效果。生活因而是非确定性。可见电影院里是有故事的,仅仅在于蒙太奇的方法,不断切分、组合、跳跃,使我们模糊了现实与虚构的界限。多克托罗的小说《皮男人》里皮男人本身便是一个象征,美国流浪者,孤独者,厌世者的化身。小说不给人物具体命名但充分展示行为,这一系表象为便于说明问题,某个人仅是一个代表,符号意义不是最重要。小说里街舞的女孩,斯列特注视犯人,一个白人在女人身上小便,有宇航事件,1966年越战,还在一起议论阶级理论。这些社会事件均可抽象为一个故事整体,美国浪漫者颓废者和垮掉的一代的流浪生活。

第四，故事不是线型的而是多种可能性的，在一个小说里是多种故事形态并存，有多因一果，有一因多果，或者没有因果是一种并置。传统小说中故事是确定性的，而现代小说是非确定性的。这里举一个传统的例子，美国小说家弗·斯托克顿的短篇《美女，还是老虎》。很久很久以前一个半开化的国王独断专行，把一些奇思妙想付诸施行。他建了一个斗兽场透出他野蛮的想象力。这斗兽场有奇妙的拱顶和各种隐秘的通道，它全凭公正无私的机遇主宰：美德获奖，罪恶受惩罚。某大臣被控有罪，国王告示某日斗技场决定命运。国王在王座发出号令，他座位下门开罪臣进入，场内另一端有两扇一模一样门排列，受审者的特权和义务是打开其中一扇门，如果是饿虎，他便被撕碎了，证明有罪。如果打开另一扇门，则出来的是国王从城市里挑选的美女，这个美女便奖给受审者，作为无罪的奖赏。国王这种独特的审判方法是受审者不知哪扇门是美女或饿虎，机遇仅一次，每次判决都无法逃脱，奇怪的是这种方法大得人心。大家都认为天地无私，是最公正的。

国王有一个女儿美似天仙，是国王深爱的掌上明珠，国王侍从中一位最杰出俊美的年轻人与她相爱好几个月。有一天突然被国王发现了。国王以示公正，把年轻侍从投入监狱等待斗技场受审。这件事受全国瞩目，选了最凶猛的老虎关在笼子里，法官选了全国最漂亮的美女，一切准备就绪，国王一班人坐在宝座四周，公主情人出场时所有人都赞美他英俊风雅。侍从从国王座位下门进入，回身向国王鞠躬敬礼，但他紧紧盯着国王右边的公主，公主也是有智慧，最有权力的，她知道了任何人都不知道的这两扇门的秘密，而连国王和所有臣民都不知道，就连管那门插销的人都不清楚，国王以公平公正做到严格保密。

显然公主是嫉妒憎恨这个门里关着的女人，但又不愿意情人被老虎吃掉。在场的围观的人都非常焦急地等待结果，年轻侍从也知道公主知道这个秘密，他在那里每一刻用眼神寻求公主的答案，问题在一瞬间回答。公主右臂从扶栏上轻轻抬起来，迅速向右微笑，所有人盯着斗技场，只有年轻侍从看到了公主的暗示。

年轻侍从毫不犹豫走向了右边那扇门，并打开了它。故事关键是，那扇门出来的是老虎呢？还是美女。

故事后有几百字对公主的两种心理分析，两种决定都有可能存在，但最后只一种，决定了右边的门。读者要回答的那扇门出来的是美女，还是老虎，答案在每一个人那里。

这是一个传统小说，故事完整，各种元素俱在，只是没有结局的结局。后现代小说要比这复杂得多，他可能是几个故事交错，并置发展结局但又有无数可能的后果。我的一部长篇小说《蓝色雨季》一共333节片断，故事核心是儿子寻找父亲田总拐子的死因，他分别听了父亲的好友、情人、村长，包括母亲各种人说了父亲的死因，每个

人都说了一次死因，但四五种死因各不一样。至于儿子从青年寻找到老年也没有一个正确答案，所谓正确答案已归于历史了。今天看历史，种种可能性都会存在。

现代小说中情节可以互相错插、抵触，毫无逻辑的拼贴，故事是漫天飘飞的雪花，或者月光，今天所取的不是故事在说什么，而是故事本身功能的潜力，故事的理念，故事可以分裂多少形态，故事多得像满天星斗，也可以淡化得如水如烟，故事成了一种意念、幻象、意象。一种情绪、叹调、感觉。索莱尔斯的《女人们》50万字全是不连贯的碎句，他这部碎片著作无所不包，政治，社会，经济，哲学，性，文学，心理学的，人类精神生活中的一切领域，它是一个碎片的万花筒，如果抽象而言，是作者我在写女人们的一部书，我是各色人物的结网中心，我的经历，所见所闻，我的思考和各种女人交往关系，有安娜式的马列太太，有吕茨左翼人物深层心理。小说在尾部点明我的女友在暴力事件中死去，我丢了报社职务，最后回到自己的国家。600多页的小说全是思维自由联想。不过在具体人物叙述时仍是有情节发展的，例如塞德的女人在机场发的信，和卡特讨论问题，和那些女人那种身体的表达，性爱，包括小说中各种书籍讨论。实际上可以把那些碎片组织起来，用不同方式连贯，那就是我和许多女人的性爱故事。

我从九个方面说了故事在小说中的发生，其实远不止这些，每一个故事的发生都有自己的规律，可见有多少万千故事发生的秘密，我们能做的仅仅抽象出几种大致的脉络。因为是就小说举例说故事的发生，所以正好看出另一个秘密：我们是怎样提炼故事，用什么方式去编撰它，至于说到故事的结构方式，恰好是我认为的，故事是一个幻想的构思，如何编造出来的，它实际已经移到情节的组织设计中去了。而故事是一个海，情节才是海里行走的船。

五、情节制造的原则

情节是制造的，总原则实际，亚里士多德已经给我们规定了，千百年来的传统小说情节编撰无出其右者。他说诗人的职能不是叙说那些确实已经发生的事情，而是描述那些可能发生的事情，这些可能发生的事情或出于偶然，或出于必然（全集654页）。这实际上告诉我们情节不是摹仿一件完成的事件，而是在摹仿一件正在发生的事件，否则情节便不可能是对行为的摹仿，因而他又说，作为对一种行动摹仿的情节，它必须摹仿单一的完整的行动。但组成情节的事件必须严密布局，以至于如果搬动或删除其中任何一成分，整个整体将会松散和崩溃。如果某一个事件的出现与或缺都不会导致显著变化，那么这个事件就不是整体的一个有机部分。

这告诉我们两点：一点，情节是永动的行为摹仿，正在进行之中。二点，情节的

永动是一种逻辑连贯或必然、或偶然。前者说情节必须在行动中，后者说情节在行动之间必须有联系。我们今天说保持故事正在发生的幻觉，实际是对亚里士多德情节论的回应。说得再明白一点，我们所叙述的事件正在走，而且是相互关联的行走。行动一旦停止，情节也就停下来了。据我个人的写作经验，我们写小说永远是关注下一步将会怎样，因为正在行为中的叙事你笔头已成为完成式。下一步写什么才是最重要的。这是针对情节小说是如此，其实针对一切叙述文字，散文，论辩也都是如此，把下一步考虑好了，你的推进才能充分。一旦叙事终点你觉得抵达了，你的情节也就结束了。

有经验的写作者，永远是给下一步留有从容的空间，不要一动笔便撞墙，这告诉我们不要针对结局开笔，行为一定是可以发展的。这也透视了情节的另一原理，情节是有长度的，这个长度因时间决定安排的，所以为什么情节一直是我们最好记忆的东西，又是我们本性对它保持一种特别的爱好，均是由以上一切基本原则决定的。

人类喜欢过程，这是最古老的也是最现代的。

而一切过程都是行为的。这也是情节具有永恒的魅力。情节是一个动态系统，是变化着向前移动的，它的复杂等效生活的复杂，鉴别人类精神的复杂，本质上是不会有一个万能的方法与准则的。但综合古今中外的情节制造，大致又有一些规律可借鉴，用中国的话来说，万变不离其宗。

首先，情节存在一些基本模型，它遵从一些准则，那便是从故事形态研究中得来的母题形成（Motivation），俄国普洛普将其欧洲民间故事分为31个类型母题。中国民间故事，钟敬文分成了45个母题，李扬分出了50个母题。这表明世界情节无论多么复杂，它的基本规律还是服从这种母题类型的。当然这些母题并非绝对穷尽的，例如德国爱本哈德著有《中国民间故事类型》归纳出246种母题。故事形态中称类型，我称它为情节母题。其原因是俄国民俗学家维谢罗夫斯基认为主题是由一系列母题（Motif）组成的，注意这是一个从法语来的词。母题，通常指日常生活或社会现实领域中的典型事件。所谓主题是各种情景（母题）在其中移进移出的题材，是新的母题可以嵌入其中的变项，因此母题是具有首要意义的单位。这个分别取得了普洛普的研究认同。这观点的核心是什么呢？其一，母题是最小的情节单位，其二，故事模型中保持了一些基本不变的主题，但有许多场景、事件经常在故事中移进移出，使情节发生新的变化，这便是母题形成。从母题形成看情节的一些基本模型。这就是说故事主题大致如此，而变化的情节使故事形态类型有了新分类。因此从母题形成我们能准确看到情节制造的新元素与规律，乃至于变化中不变的模型。

母题是人类原始期的基本现象和问题。以此为人们对根本性现象的判断，在

漫长人类生活发展中融合成为一些可叙说的情节与模型。为什么情节会成为模型，是因为母题不断成为形象，在人们的日常生活中重复出现。凝固为一套思维程式，并成为心理积淀的事实组成了日常生活习惯。因此，我们很好理解，为什么故事是人类的一种本性，是一种共同期待的视野，单凭逻辑关系，是不会有那么大的力量的。明白地说，构成母题是人类集体无意识的结果。

德国形式主义者狄伯里乌斯提出母题（Motiv），德语中表示为最基本的情节因素，1928年汤普森的民间故事类型也是这个意义上使用。母题形成实际指明的是一个情节制造中它的不变因素，（受过去情节模型影响的，前文本因素。）和它在一个新情节形成中又增加了哪些新的可变因素，这样该情节才有独立意义，否则只能是一个旧故事的翻版，这样故事便失去了写作的意义。这表明母题形成是很重要的。

常见母题有如下几种：

1、*寻找母题*。有寻找宝物，寻找父母，寻找自我等，启动第一个序列后，便有反角设置阻碍，然后捐助者帮忙，主角进入第二个序列，如此循环往复，终于找到目标，最后大团圆。

2、*复仇母题*。开始以反角追杀，消灭复仇根源，主角总是在捐助者护佑下逃脱，序列在交错发展，特殊机会下主角反抗，杀死反角，取得胜利。

3、*忘恩负义母题*。长辈亲戚、朋友及仗义救命，恩师等有大恩于主角，接下来序列是千辛万苦之后，主角成功，然后忘恩负义，主角变成反角，而设计谋害有恩于他的人，害人之后，有另一主角来匡扶正义，惩恶除奸。

4、*错认身份，歪打正着母题*。主角冒充假主角，身份错替随时都有被揭穿的危险，但主角总是存一个捐助者暗中帮助，使假身份合法化。或全部系列反之，假主角冒充真主角制造冤案，助手历尽千辛万苦，帮助主角，最后胜利。前者喜剧，后者悲剧。

5、*老少婚配母题*。一般说是少妻在乱伦状态下作奸犯科，反角作乱，在各序列中做一连串坏事。最后被揭发出来，另一个隐在的主角出来伸张正义。

6、*狼外婆母题*。外婆主角去看外孙女三姐妹，狼吃了外婆，扮成假主角，用骗术吃人，但在最危险时总被识破，最后三弱者成了主角，杀死狼而获胜。

7、*董永嫁七仙女母题*。主角忠厚善良受反角欺辱，助手仙女解决危难，以爱成婚。王母另一反角出场，破坏主角产生灾难。助手成为主角，反抗反角，序列中一再失败，最终以另一方式团圆获胜，随序列改变，可作喜剧，也可作悲剧。

8、*有情人终成眷属母题*。第一序列订婚或者私情，第二序列出现灾难，出现反角干预，主角历尽艰苦，每个序列变化时，爱情刚刚接近又被拆散，最后捐助者帮

忙，或者主角有足够能力改变命运，然后再团圆。

9、流浪母题。第一序列家道中落，第二序列受难。困境中总有反角的压迫与捐助者帮助，序列变化，主角境况总是越来越差，主角偶然改变了命运，功名利禄，荣华富贵，但主角顿悟，富贵浮云，继续流浪。

我这里列出了极为常见的9个母题，如要深入可以研究普洛普的31个母题，这里最要注意的概念是母题形成，情节是变化的，要不断注入新的要素，我们写作需要的不是31个或者50个母题，而是母题形成的丰富多彩的变体。

第二、情节内部变化的原则。还是由亚里士多德说起，他认为情节分单一行动摹仿和复多行动摹仿。所谓单一行动是连贯的系列行为没有反转、跳跃、插曲的而是直接奔向目标。我们推重复多的行为摹仿，这样的情节构成需三个变化的成分完成，使情节出乎人们的意料，这涉及到认识能力差别，变化也使得情节不完全是人的机械控制。亚里士多德指明了它的三个要素：情节的两个成分是反转与认辨，第三个成分是苦难（全集第九卷657页）。

第一原则发现。发现就是认辨。亚里士多德把它分为标志、创造、回忆、推理、歪打正着，事件本身发展产生的第六种模式，这六种发现又可互相交叉。发现是指整个事态无论是作者，还是其中人物均都不知道下一步发展是什么，随着情节展开给提供的认识路线是由不知到有知，发现是对人物，对事件的发现，这表明人和事物均有伪装，或伪装或必须在关键或偶然状态下能认识出来。发现的方法是多样的，其一为命名、介绍、交往的方式。其二，为人物在交往过程中对相互的秘密，性格、阴谋的发现。其三，为故事的关键处对另一真相的发现。其四，为成长、寻找、探索的小说，是持续不断的主人公自我发现，是一个性格成熟过程。充分体现为一种心理变化过程。其五，发现为一种新故事的出现，说的是事件变化了产生新格局。其六，为目的专一的寻找宝物或某一东西，为复仇而寻找的人，或某一个梦的寻找。所找的东西是一个表象，而发现的却是一种思想与观念。其中精神发现往往是最困难的。模式一般是记叙性事件与人物的故事。发现总是不断的，无论是好是坏均如此，但好与坏均都加速情节向某个方向转化，《猴爪》的功能是不断发现的，由事的发现到人的发现，所有小说的不断深入均是发现，这是因为读者也在同你一道发现，他们要知道下一步发现了什么，与他的认识相符或者相反，前者深化认识，后者带来惊奇。博尔赫斯的小说几乎都是关于秘密的发现，还有一点，他的发现大抵是抽象为一种理念，即思想。发现是全方位的，但具体情节只能是单一发现，社会因素的发现，自然奥秘的发现，个人本能心理的发现。总之，这个发现应是一个作者异于别人的独特发现。

第二原则反转。情节是有方向性的，一般与时间同步与目标一致，情节趋向应

该是前进式。单一情节如同一个跑步运动员从起步注定跑向预定的终点。我们不仅希望情节纵向变化，还会横向变化，甚至反向发展，遵从人与事物自身规律。变化让我们有新的认识，反转则令我们更大惊奇地发现，原来人与事还会出现这样的状态。《社会游戏》便是一个绝妙的反转。还有博尔赫斯的两篇小说也实行了这种绝妙的反转，一篇是《刀疤》，另一篇是《马太福音》，这种反转有两个最通俗的说法：一种方法可用作法自毙。二种方法是最亲近的朋友是最危险的敌人。也许还有第三种我们可以叫它视觉盲区，或叫灯下黑。例如《失窃者的信》，如果有第四种的话，那叫无意识犯罪，人格分裂，我调查犯罪者，最后发现犯罪竟是我本人。现代小说这样的例子也不少见。总之，反转要有惊奇，令人意想不到，由于我们的思维误区，我相信有许多绝妙的反转还没被我们发现。

第三原则苦难。世界事物与人本来他就含有多灾多难一词，所谓好事多磨。苦难的原则必须让当局者动心，而旁观者担心，自身恐惧，疼痛而旁观者同情。苦难一般指毁灭性打击，例如怀特太太失去儿子，孕妇失去父亲，年轻人失去瓦什纳小姐，都是人生一些惨烈地打击。此外还有各种伤害，或者痛苦都是提高情节煽情的力量。痛苦不要那么大喊大叫，这种宣泄式的人物本身或有作用而读者未必感动。乔依斯有一篇绝妙的小说《死者》，写了两个人的痛苦都是回肠荡气的，这比怀特太太丧子和年轻人失去情人的痛苦更深层次。中年小学老师格布利尔·康洛依，同妻子很相爱，他同妻去参加一个舞会，格莉塔年轻曾被大黑眼睛，温和儒雅的17岁小男孩深爱，舞会上听到一首《奥格利姆的少女》，这是过去一个叫迈克尔·富里经常唱的，他在煤气公司干活儿，格莉塔认为是为她而唱，一个死者和标题呼应。他为她而淋雨，病死于高尔韦修道院。丈夫这时才发现妻子心里有一个浪漫的情节，我虽是丈夫但在她心里却微不足道。仿佛我俩没做过夫妻一起生活。妻子睡了。他怜爱地看着妻子，她那么遥远，冷漠。丈夫也成了一个活死人，他快死了，落雪，灯光中雪花飘远，在平原，在山岭，在富里的小坟，雪厚厚地盖落爱尔兰，盖在所有的生者与死者身上，他的灵魂也慢慢地飘逝。

这个小说写得很狡猾，大量写姨妈客厅的舞蹈、唱歌，各种人物对话、冲突。丈夫活跃，爱妻子，丈夫所有一切视之为美好的东西都是表象。妻子的痛苦是长期的，丈夫的痛苦是顿悟的，但小说并没有说一句痛苦。而把两种痛苦绝妙而深沉地表现出来。

我们千万不要简单理解痛苦，作为情节的痛苦包括了所有的情绪要素，一切快乐、忧郁、绝望、幸福、期待，一种病态，等候，包括悬念，那些未绝的不仅包括命运，也含有喜欢与厌恶，痛苦是这一切的轴心。在三个原则中痛苦是一个更内在更隐形的东西，也是高质量的东西。

第三、情节必须是关系的，因为所有动作过程的发生必定指向二者之间，是一个能动过程，有一个动作发出便有另一个动作呼应，主体与客体之间是关系的，没有关系便没有情节，一个永动仪顺着惯性走下去那有什么情节。我认为用关系一词比较准确，取代过去矛盾一词，因为矛盾是冲突的代词，是紧张的，即便缓和仍然还是矛盾。关系不然，关系可以和谐，可以紧张，顺应与冲突均可。情节永远是上一动作的延续，可以是因果的，可以是秩序的，到今天了我们完全可以对情节有一个开放性的理解，不能仅局限于因果关系的外部链条式情节，因为世界事物之间的关系联结方式应该是多样的，线型，确定性固然重要，非线型，不确定的偶然联结也重要也同样普遍，如果我们把关系作为情节的基本要点，其实我们在散文中也能看到情节因素，例如一篇散文表层写风清月白，而流露的是淡淡的忧愁，表层的美文和内层压抑的情绪构成了一种张力，一种关系，那我们仍可视为一种内在情节。独白，一个人精神冲突，情绪的汹涌澎湃，思辨强烈，个性叛逆，这仍可视为一种内在情节，因此，我们以为《尤利西斯》、《达洛威夫人》也是有情节的。因此我把情节推动作为文本前进的一种力量，这种力量是关系的力量。一部小说内部发生各种复杂的变化有不同的声音，不同的力量，不同的体裁，不同的知识系统，简单说它是一个大杂烩，是互文的，有浓厚的超文本性，我们也可把它视为一种内在情节，凡属这种混沌复杂的作品更是关系交叉点，矛盾，融合，歧义多，正是这种强力推动了小说向前发展，那么从情节的性质来看，我们是可以看成各种多复杂的情节，研究文本内部关系它更合乎情节特征，由第一个序列引发第二个序列，或第二序列推动第一个序列，或者一个序列引发多个序列，多个序列或有果，或无果，整个文本会有数个序列在涌动，牵制，彼长此消。因此，我们今天更应该开放性看待情节的功能、性质。情节的表现也可是无数复杂的形态。这样便可以执一种情节的标准赞成什么，反对什么，不会因传统与先锋而争执不休。吴尔芙《墙上斑点》是著名的意识流作品，我们用情节方式去分析。破题引出第一个序列，抬头看见墙上斑点，确定它为幻觉、回忆，冬天第一次看见，导致孩童时的印象。二三四序列一拥而上，假定又一个序列产生，钉子留下的痕迹，引发下序列艺术品背后的思想，或赝品这个有意思的人家，他们生存状态，火车，网球，分手。斑点是什么，生活偶然留下的痕迹，神秘的奇妙，接下来的序列是家里丢失的东西，各种各样的东西消失，如一小时50英里速度被飞射出地铁，或管道。接上一个回应的序列，来世呢？所有的静物充肆着。又假定墙上斑点，夏天玫瑰花瓣造成的假视。特洛伊城，到远古的飞翔，我与古老的人，各种各样想法，在屋子里谈植物，一朵花，查理的种子，我们过去认识事物的错觉，只有真正的事物是现实的，幻影的。各种各样的幻影。还是墙上的斑点，凸点，影子，一个古冢。过去历史的事件。包括历史的想象。钉子

可能钉下去两百年,序列在这儿是发现的,这个发现是钉子,玫瑰花,木块裂纹,这三种斑点是想象,假定,都是某种情绪的象征。

斑点在反转,大自然的诡计,给人类的不愉快。我在大海上抓住了木板,墙上的斑点,幻觉中的思索,一块木板的序列牵引一个森林,树叶,虫鸟,木质感,与木相关的一切,帆,船,房子。我想到什么地方了,高峰便是思绪,结局是管家唤醒我。买报纸,该死的新闻与战争。哦!墙上的斑点不过是只蜗牛,这个小说很合乎情节结构,破题、展开、冲突、高潮、结局。斑点便是各种关系的驱动力,如果用情节分析小说的内部结构编撰得精致严密合理,是一个完整的结构,非常统一的整体。

如果我们承认内在情节这一术语,便可以打开当代小说中许多特殊的通道,情节不仅是文本结构方式,也是我们对人与事物,以及精神世界的认知方式。

第四,情节是文本的重要结构形式。把情节看成一种结构方式已经是传统的意见。这里有一个非常重要的问题,结构这术语,当然在另外章节我们还详细地讲它,但我们必须弄清情节与叙述,情节与话语在结构上的认识。结构在小说里是一个单独的概念,如故事、人物、环境、结构、语言、叙述方式这都是小说的基本元素。如果,我们认为结构是安排组织文本中的各单位,设计各种人与事物的关系包括语言的节奏与速度,韵调都是结构艺术的术语。情节便只是结构中的一种形式,传统叫情节结构。以情节的变化判定结构的组织关系。那么结构整个便归叙述来控制。叙述来安排结构,语言作为结构、情节、人物、环境的表述。

现在有一个问题,如果把结构理解为一种关系,按结构主义来认识,显然情节便是安排各种关系的,情节是最小的单位,它推动母题形成,情节自身便是结构了。传统小说故事结构便是文本的结构了。它们是不可分的。

我这儿还是把叙述结构与情节结构区分开。一个叙事小说结构形态是多种多样的,而情节结构只是其中一种。但我也认为情节自身便是一种巨大的结构功能,所以我还是把情节的功能、元素分离出来,结构是其功能之一,这样情节的其他原则、功能、方法会更清楚,例如开头和结尾,发现与反转,冲突与高潮等都属情节的因素。所以,一是,叙述方式在安排结构,情节由叙述设计。用不同的方式可以处理同样的情节。二是,情节是组织事件的,使之成为序列,它让我们看到故事的形态,也因此而影响故事的意义。这一点上,我的观点又和内在的情节有矛盾冲突之处。这个理论问题我们在叙述与结构的时候将深入讨论。

六、故事写作的可能性

有一点是可以肯定的,这个世界是不可能让故事消亡的,这是因为对故事的

喜好是人类的基本欲望之一。这也决定未来写作故事仍然存在。那么我们仍可理直气壮地写故事，当然，要写最好的故事。使故事成为我们真正认知事物的一种模式。但我们仍要从本质上明白故事是怎么一回事，从本体论上说，故事从来就没存在过。无论历史还是现实，无论过去口述或者书籍如何把故事说得活灵活现，故事还是没有的，如同时间一样，故事与时间本质上就没存在过，只能是人类的一种虚拟，一种设计。因而可以说这个世界上没有故事。人在日常生活中运行，自下而上秩序是以秒计算的，即便是车轧死了一个人，或挥刀杀死一个人是在分秒之钟之内便完成了的事，任何事都是以点而存在，我们说杀死一个人，话语表达仅在秒之内。例如说秦始皇修长城，仅一句话，历史是多少年，多少人多少事。有无数复杂的关系网结。我们如果把它编辑成故事，对发生的生活现实来说类如一次玩笑，等于说有多少风流历史人物，仅在你弹指一挥间。所谓真实发生过的，仅可以用现代技术录像机记录下来，而且是声话同步，仅限于视觉。我们以口说或文字，是一种更改，本质上是一种更改，一种谎言，特别是故事它是一个浓缩的晶体，应该说，它和生活，和真实没关系。

故事是假的，但我们难度在于要把它编得跟真的一样。使经验、知识、感觉都是要贴合读者，嗯，这个故事过去发生，有可能再发生一次。或者让人喜欢故事里带来的娱乐，带来的思考。故事给生活提供了一种可能性。

对于故事的写作，我以为还是把传统和现代小说分开谈比较方便一些。提到传统小说，凡有阅读经验的人都很清楚，它的要素是：1、故事是完整而统一的，故事的基本要素都到位，开头结尾，展开高潮，情节发展合乎发现与反转的规律，在故事中能看到人物的性格。2、故事有长度，是推导性的发展，合逻辑的组织，按时间发展顺序安排事件。故事尽量做到复杂化。3、故事要有戏剧性，采用事物中的巧合与冲突，在故事进程中保持一种紧张的矛盾冲突特别布置出对结局的期待。所谓入乎情理，超乎想象，一定要有惊奇的效果。4、故事中有角色，但少人物，是故事控制人与事发展，所以许多结构术语很重要，例如，过渡、交代、悬念、线索，一般时空是封闭的构成整体，故事整体是象征的，寓言的，服务一个大主题。

因此传统小说的故事一定要预先构筑，否则它就达不到上述要求，更不会有戏剧性效果。所以，传统作家写故事都会有完全的构思，包括有详细的写作提纲，短篇小说讲究出奇制胜。如同命题作文，按规定完成，一部小说，作家用构想的和完成的小说是一致的，不会有什么偏差，当然作品中间也会有小的局部改变。这种写作如何评价呢？首先他是一种理性写作，有意图的写作，凡此的故事一定是有意义的，精致好看的，因为故事是经过精心编撰了的。这类作家把故事写好后还可以精心修改，以期待得到最好的效果，这类作家有雷桑、欧·亨利、爱伦·坡、莫泊桑、

海明威、福克纳、博尔赫斯、安德森、奥康纳、吉卜林等，他们的写作会把小说中他们认为杂质的东西剔除得干干净净，而且写作也是殚精竭虑的。爱伦·坡在《写作的哲学》中说，在动笔之前，对每一个真正的情节从开始到结局要有一个清晰的轮廓，必须进行苦心经营，只有经常心怀故事的结局，使事件的发展，尤其是使一切故事的格调都指向作者意图的方向，我们才能赋予情节不可或缺的连贯性或因果氛围。这可以说是故事写作最有代表性的意见。美国理论家利昂·塞米利安把故事写作中的情节结构归纳为七种方法。

1、中心人物。或以一个单元出现的其命运相互关联的两个主角。

2、中心人物的目的或动机。单一的目的或结合为统一的目的。主要情感趋势。

3、开始的重要事件，同时也是中间部分或称复杂局面的开端。过程的中部。单刀直入地从情节中间开始。

4、目的被阻。人物不能得到他所追求的东西。障碍，外部的，或内部的，制造或深化了冲突。人物的命运一落千丈，故事发展脉络出现下向曲线。

5、初步障碍被克服。意志坚强的人物表现出主动而不是被动，向着他的目标奋进。故事发展脉络上升。

6、新的复杂局面。冲突部分地出现内向趋势，人物产生自我矛盾。境况较前更坏，故事发展脉络再次出现下向曲线，降落到最低点。如果情势变化每况愈下，故事就可能以灾难告终，导致悲剧结局。人物一败涂地，或者死亡。如果情势从坏转好——

7、在最后出现的暂时性灾难之后，将出现一个转折点，故事发展脉络再次上升，人物命运突变，直至结局。

我以为方法是多样的但不能一概模式化，例如爱伦·坡喜欢用倒叙的方法，把故事的开端置于结尾，然后反推去找到原因，目的在于制造戏剧性。正因为爱伦·坡经常使用这种方法，他的小说模式化，有很多重复的。传统故事的优势也正好带来了它的缺陷，现代小说的产生，最先是在故事性开始革命，产生了新故事表达法。我们不能说传统小说的故事表述不好，因为他被许多伟大杰出的小说家证实，我们依然可以那样写，但难度更大。当然我们可以试行新的小说故事表述的可能性。

新的小说故事表述并不是它一定要厌恶情节，这是因为情节是链条式的，它无法使丰富多彩的生活和复杂的思想融入到单一行为的情节去表达。现代社会科技，时空，交通，人际网络，各种新的学科都在改变我们历史生活中的存在方式，坐马车和坐在飞机的感觉和体验是不一样的。传统小说的故事情节模式已不再适应于现代生活的要求。

另一个原因是故事与生活的要求有着本质的不一样。生活完全是一种现在进

行时，每分每秒都是单调平庸的，在瞬间的事物与人不可能有什么意义，意义是人与物在时间的连续中差异地看出来的。平时单调的生活只有真实与单一，每一场景都是偶然的复制，没有意义。而情节最基本要求是因果逻辑，追求含义与动力，可见情节是一个目的的结果，是讲意义的，可以不讲真，生活的此时此刻只讲其真，而不问意义。这种本质的矛盾性决定现代小说必须寻求故事情节的突破。

现代小说是生活偶然性的表达。这里便含有反情节性了。这个观点是从巴尔扎克开始起便是如此。也作为现代小说家的一个信条，只有偶然性才揭示生活中无数奥秘与神奇，才让我找到了生活之异者。强调偶然就必须对因果逻辑进行破坏与拆解，于是故事自然遭到了破坏。一个很有意思的生活哲学现象，日常生活肯定是没有逻辑的，它只是一种类，一种惯性，一种重复，但人们精神里的信念总要寻找一种逻辑，即因果关系，最大的体系便是宗教，它们是要追因索果的。休谟便从本质上怀疑事物真否有因果存在。今天看来时间与因果都是人类想象化的虚拟。其实它并不真存在。

居于上述几种原因，一个革命性的原因产生了，现代小说开始解构故事，即对过去故事的怀疑，用新方式重新讲述一次。粉碎故事，把过去严格故事的元素全都打碎，并不重组，只用故事碎片，建构故事的多种可能性。也就是说或一因多果，或一果多因，期间组合只服从偶然性。这三种方式，第一种，解构故事，又称戏拟，重说经典故事如白雪公主，罗密欧与朱丽叶，代表性作品《白雪公主》，巴塞尔姆的后现代经典代表作。第二种，粉碎故事，故事只有基本元素而无连贯和整体。甚至使故事混乱起来，代表性作品有罗伯特·库弗的《临时保姆》。第三种，一个故事多种讲述方式，结局也是多种可能性的，表明历史与生活本身便是存疑的。代表性的作品有芥川龙之介的《罗生门》。这里说的是三种不同对待故事的方法，要说明的现代小说对故事态度极其复杂，方法不限于三种，可能是无数种，就是择其一种方法，也并不单纯使用，而各种方法都综合进去，很难找到一种单一的故事陈述方法，这也是我很长时间以来提出的一个文学性质的变化，由反映论、表现论发展到建构论。这种建构不单表现在故事上，人物、体裁、结构一种艺术全方位的建构，这与今天的社会也是同质的。在高科技发展的全球化时代，生活中的每一个元素都不能是单纯的而是各方面元素的高度综合。这种新的综合便是建构。上面说的是由古典到现代的故事变迁。

其二，我说的是故事写作时的具体方向。在传统写作中故事方向是可测的，确定的，基本不容改变的。包括故事的具体进程都是预先设计好了的。我说的写作方向似乎并不完全如此，也有极先锋的小说家采用了预先设计好的程序写作，纳博科夫在接受《威斯康辛研究》杂志访谈（1967年）时说，我一般写作按章节顺序

走，的确在整部小说在写之前似乎有了理想的轮廓。他说很依赖头脑里的构思。他甚至把写作变成了一种文字填充游戏，平时利用资料卡方式这儿写一块，那儿写一块，最后是拼图式的。区别一下，小说故事方向是预定好的，还是即兴写作中随感式发生，这是两种思维路数，无所谓好坏优劣，视乎于个人思维特点和写作习惯，我这里要说的方向，指一个小说，一个故事在具体进程中它的走向轨迹，这种轨迹，无论预先设计，还是即兴式，均是多种可能性的。第二个区别是作家决定故事定向，还是故事本身决定它的走向。这很重要，我主张最好不要把故事作为写作者的玩偶，全是一种理性的编造，这个编造痕迹太深，失去自然，有一个大至设计方向，具体写作时充分调动艺术想象，故事也会有自己行进的要求，在情绪和兴致推动下，故事写作完全会和预想的不一样。也许这种仍是一种理性写作，我最喜欢的不是严格构思，仅仅只有一个朦胧的想法，甚至写完一段一节以后不知道下一步写什么东西，这时充分让无意识状态活跃，你会感到你写的那个故事伸出一支神秘的手，拉着你向前走，故事，或人体自身他会行走，呼吸，按自己的兴趣向前推进，你以前可能是一个模糊预想，但写作时全然不管用，故事走到哪儿你并不知道，只有它到了终点了，嗯，结尾便在这儿，这时多写一点少写一点都不行。这表明故事走向或人物命运不是可以随意改变和安排的。我写《博物馆》时写了开头一节，后面不知道怎么办，感觉到女人该出场了，便把战争进程缩短，有些细节我不知道怎么出的，特别张目一词顺手写出，我也不知作何用，开始对木子风寻找秘密，复仇挺有信心，写作过半，我绝望了。主人公绝对是找不到他要的东西了。写完了小说，标题还没有，中央电视台的导演赵杰正好打电话来，我答应给他小说看。他的车在路上走我脑子一片空白，车到路上拐弯，到楼底，我依然没标题，完了，小说无题，听到嗵嗵的脚步，敲门一瞬间，标题有了，就叫《博物馆》，这个博物馆没有古董，但却存放着人类一些至关重要的词汇如革命、复仇、爱、自我、记忆、敌人、欲望、家族等等。

其三，我们来谈谈故事内核。在我看来故事的内核，便是故事的生命与灵魂。所有伟大的小说都会有一个故事的内核，最精彩的灵魂，它让你心里震动，长时间回味思考。茨威格的小说《看不见的珍藏》写我遇到柏林有名的古玩商，他说了从事古玩37年最奇特的际遇，下面是他的自述。一战以后币值下落出现了古董收藏热，我的店里被卖空了。急切之中在书信、账册中找到了一位老主顾，很老了，已断了联系，信函上还有退休中尉，林务官兼经济顾问，估计现在80多岁了，他半个世纪在我店零星购买的各种珍品今天已极为可观了，这样的人在别处一定也买了不少。1914年后他收藏的这些珍品我没发现，可见东西还在他家，也有两代人了。我第三天坐火车去了，萨克逊行省一个边远小城。还好我在街旁简陋楼房的三层找

到了他的住所，我揿门铃是一位白发老太惊讶的接待我，屋里一位男人高声说欢迎大古董商富克尼先生。我进去看到破旧简单的家庭，老人已经失明了。他很热情，以为是推销古董。他这个老兵是靠养老金生活。我说，我是来看一个大收藏家的。老人高兴说，我收藏了50多年还真有些宝贝。他让路易丝拿钥匙。但老太太很着急地转头对丈夫说，赫尔瓦特，客人刚来去招待客人再说。然后让我女儿阿纳玛丽给你介绍收藏，她很懂艺术品，她央求的手势使我决定下午三点后再来。我回到广场旅馆吃完饭一小时后，一位衣着朴实的老姑娘来找我，她很不好意思，我妈说让我找您，请您帮忙，先通通气，我父亲还收藏了27本艺术品，可藏画不全，已所剩无几了。我们很艰苦。大战开始，父亲视力不好，76岁还要参加去对法作战，战事不顺他每天跟自己怄气终至眼睛失明。他每天唯一乐趣便是看他的古画。翻了几十年那些画的顺序都背熟了，摸摸画边听关于拍卖古董的消息。古画价钱很高，但物价飞涨使我们坐吃山空，妹央阵亡，妹妹有四个小孩，我们开始变卖首饰但日子过得困难，母亲开始卖第一幅画伦勃朗的蚀刻画，有几千马克，后来就偷偷地卖父亲的画过日子。每拿走一件，就用仿制品，厚纸页塞上，手摸的感觉还是原样。这几年他第一次遇到你是知音，愿拿出来给你看，我求求您，别说破了，打破他最后的幻想。多年来每天下午三点他都把画拿出来用手摸摸跟画絮叨说说。姑娘说得动人流泪，我知道世道糟透了通货膨胀让许多人倾家荡产，于是我答应扮演这个骗局。

下午看画，老太、女儿、我一起演戏，老人说第一本全是丢勒大师的作品，你瞧这是《骏马图》，他详尽地介绍充满激动，你看还有许多收藏大师的名章。我战栗了，老人赞美的不过是一张白纸。接下来还有《忧愁》、《基督受难图》，他一一给我介绍了二三百张白纸或仿品。这是看不见的珍藏，对盲人受骗来说，却是完整无缺的存在，从他激动的感觉和精确解说，让我也相信他依然存在，他在《安提娥普》一幅复制品上，他敏感的手指似乎识破了纸面没有那些熟悉的凸凹，我赶快凭记忆说出这幅画的精美特征，我越赞美他越高兴，他抚摸的宠儿都是空白，这场面可真是惊心动魄，老人讲了几百幅画的寻画觅宝轶事，他的妻女在场担心害怕，其图景类如《基督受难图》。我告别，他极力挽留仿佛年轻了三十岁。他说您的来访是我永生的幸福，最后我答应你，我死后，这些画让您来拍卖。我答应了。答应了一件我永远无法办到的事，我出门，母女俩送我，不说话，但泪流满脸，我羞愧，我看到天使降在穷苦人家，我看到了一个盲人一小时内重现光明，而我用的办法就是欺骗。我是卑鄙的商人原意也是来盗宝的，我得到的远远超过了这一些（我也有新的珍藏）。我在街上，老人一家在窗口目送，老人说一路平安。我的欺骗使生活美好了。脱离了现实的严峻，这证实歌德说的，收藏家是幸福的人。

这个故事有一个核：每个人内心都有最美好的，外表很普通，但都深深的珍

藏。老太和女儿对亲人的爱，对一种癖好的理解，一切只为丈夫或父亲的幸福，老兵赫尔瓦特内心的崇高是艺术至上的唯美情结，失明也不改悔。富克尼本是个盗宝者。他一次历险找到的是一种伟大高贵的东西，所有这些最美好的品行是看不见的，由绘画的形而下一跃而至形而上，真正的看不见的珍藏是人的美好灵魂。这个珍藏之所以震动人心，他是建立在一种巨大的反差上。包括每个人的行为方式都是匪夷所思，但又极合情理。这是这个故事最好的内核。为什么？因为每个故事都可以是多面表达，藏画故事可以写主角与反角之间冲突，表现人类极力维护艺术珍品。也可以同是收藏者，都是品格高尚的人，两人都彼此推让，让对方珍藏。也可以在买卖关系上，先卖出一批赝品，经过内心冲突，偷回赝品，而把真品送给老人。有各种绝妙的构思，但这个内核提炼是唯一的，这启示我们故事内核要反复提炼找到最佳的亮点。

从小说创作来看故事内核，有可能凭艺术敏感第一次便抓到内核实质，但更多的却是无数反复后才找到这种内核，灵魂性的东西，我们一次找到的可能是生活中一件事的触动，一次行动中的体验，一次人与事接触中的意象，一次朦胧中的幻想，或者读书之后的某一次启发，总之它会是一次深刻而绵长的印迹，是声音的，情绪的，但最多的是一幅画面，这种一次，它会多次重复出现在你的回忆与幻想之中，如果再一次的偶然生活与体验的碰撞，构思出现飞跃，便有可能凝固成一个故事内核。对这种内核的寻找我们不要操之过急，或苦思冥想，听凭自然，有时在极放松状态里灵感闪现，突然成功。

第一种，从生活中真实影像或事件集合而构成故事核心。这是生活故事决定创造故事。内核便是他的人生反思。这种小说几乎不需要举例，凡作家作品几乎没有例外地带有强烈的自传性，他的生活经历感受自然在故事中凸现。

第二种，是各种意象的集合，各种事件反复叠影，但必须构成故事的某种中心意象，成为某种含意的象征。安·波特的《中午酒》保留了三岁以前的记忆，事件是真实发生过，启来生活中父亲用刀撬核桃，乡村生活中用的各种刀，于是成了中心意象，成为小说中的杀人事件。《八月之光》写的是克利斯玛斯和米安娜两个人物及家庭命运展开。但小说的中心意象是福克纳11岁生日后，在奥克斯福发生了一件残忍的私刑，黑人帕顿被割掉耳朵，挖出睾丸，吊在汽车上游街，最残忍的是让人裸体吊在树上。因此这个长篇小说故事内核是种族与人性问题的反思。

第三种，是幻想性写作：作家生活经历的事件，以及他触碰的各种意象在故事中没有痕迹，另构成一个遥远不现实的故事，他的故事只完成了意念或者某种理性思考。博尔赫斯毕生写作都与他生活无关，例如他出过一次车祸。他后来又失明了，在他故事中都没有重现，爱用的意象反而是镜子、迷宫、凶杀，他编撰的故事，

往往都是人类大主题，实际上也是一个宏大的叙事。

第四种，小说中常出现一些有原型意义的意象，综合一个作家的整体创作，他的许多意象会有重复，这种重复作家自身理性上并不清楚。这种小说故事作家和作品人物来说都是心理意义的，故事中经常重复使用某种用具，某种颜色，爱说一些同样的话。特别是童年的老房子，或者青少年的地理风景，这也构成深层心理学上的精神分析含义。

第五种，是小说故事，它的故事内核不能作单一纯粹的理解，虽为内核是多种意义的阐释，这一般指当代比较先锋的小说，故事内核是一个发光体，但却闪射各种不同的光芒。《罗生门》便是例子。后现代作品中有许多小说是那种多层象征的。伊斯梅尔·里德的《自由作家的抬棺人》故事写一个虚幻的未来世界，他叫：哈利·山姆。山姆的一切行为却是多义的，讥讽美国对外政策，民选也会产生暴政，山姆饮食，食儿不化的痢疾，全球化后生产和消费圈内产生了悖论，巴卡·杜皮达克是个精神患者，学山姆仿白人成为中产阶级最后推翻了山姆，他又成了黑人山姆，悲剧却是命送在自己人手上，这个小说的故事情节内核是发散性的。注意，凡一个故事内核是反讽性的，高明的作家一定会让它指向多层象征。

故事需要内核，是否我们提炼一个内核便够了。不是这样，一个故事的内核最能体现作家的才学识。对内核比对故事的要求更严更高。首先这个内核要是个独特的发现，不是人云亦云的，这才能出人意外，所以独特性、新颖性是其首选。卡夫卡的《饥饿艺术家》写一个人进行饥饿表演，其极限是40天，主持人每次到40天都会用各种策略招揽观众，而饥饿者非常痛苦，40天并不是他的极限，这个人是一个真正的艺术家，艺术总是在向极限挑战，而大众表演是应合平庸的口味，他每次的饥饿表演都使他自己不满意，艺术每次没达到最佳效果而又被不懂艺术的主持人去歪曲。面对大众，面对社会，真正的艺术与他们充满了尖锐的矛盾，原来大众对他的喜欢与放弃都与艺术无关，由事业表演转入大马戏团的通俗表演、艺术注定没落，最后死亡。饥饿艺术家死于饥饿，如果是极限挑战而死，是艺术的光辉，艺术家最后的声音，为生活而绝食，不得已，找不到喜欢的食品了。最后一个细节，幼豹成为一个新的艺术表演点，自由热情。食物给文学艺术的力量，真正的艺术家饿死了。这故事本身就有独特性，又从特殊的角度揭示艺术与生存，与大众，与社会的关系，隐喻真正的艺术和它的外在环境尖锐的矛盾冲突，无法达到艺术的顶峰，被平庸化而死亡，在反讽语境中艺术被当成了被嘲讽玩弄的东西，读完它，每个人都会为艺术的毁灭而长叹。另篇绝妙的作品是伊尔斯·艾青格《被捆缚的人》，一个人初次被捆绑，发现捆绑的妙处，后来却成为马戏团的表演者，影响非常巨大，以至成为一种民间游戏，被捆绑是一种最大的自由，而危险来自于绳子被割开。一只

逃走的幼狼与被捆绑的人遭遇，他在捆绑状态将狼击毙，从此赞扬与怀疑俱在，都要求重表演一次，这是一次自我挑战，捆绑的人勇敢面对，就在狼冲出笼前女主人把他的绳子全割开了，被缚的人没法与狼斗争情急中用枪击毙了狼，众人哄起，他只能羞愧地逃走了。因而他毁在一个不懂艺术的女人手中。被缚的人一直在讲究艺术规范，包括做人，而女人砍断了的正好是规范。

其次，故事的内核要有启示性，这包括神启，世俗启示，具有宗教的性质，小说《遭遇》写我和表哥去一个庄园聚会，共十个客人，我在庄园房子里玩，在一个玻璃柜里看到许多刀剑，莫雷拉式的U字形护手柄的匕首。回到房间乌里亚特玩牌时和另外一个人吵架，郭坎同他打斗，俩人居然要决斗解决。乌里亚特挑了U形护柄匕首，郭坎挑了木柄刀子，有花纹。俩人在草坪中央打起来，起初只是一种格斗，后才用武器，郭坎中剑而死，乌里亚特后悔莫及地说，我并不想杀死他。

这件事只好作为决斗的秘密。我一直保守着，1929年遇到警长奥拉韦说出了这件事。你肯定他们没见面，也没有仇，警长回忆U字形匕首说以前有两把。分别为莫雷拉和阿尔马达所有。木柄刀是著名刀客胡安·阿尔曼萨的，他14岁用起，多年好运，后来和阿尔马达结了仇，互相寻仇，俩人并没决斗，胡安死于流弹，阿尔马达病死在医院里。

我再回忆草坪决斗，长刀捅进了一个身体。他们看到的是一个古老的故事，乌里亚特并没有杀死郭坎，格斗的是刀子，不是人。两件武器在玻璃柜里，被人唤醒，其实他俩手都在发抖。让他们在茫茫人海里互相寻找了许多年，最后在高乔先辈成灰的地方找到对方，人的恩仇沉睡在兵器里。物件比人的寿命长。谁知道故事是否结束，谁知道那物件会不会再次相遇。用有血肉情结的人来说明恩仇已没有力量，把这种复仇母题交给上天，交给物体，让他们的物化比拼更令人惊心动魄，它的内核是恩仇永远没完。成了一种本能与欲望，这就有深刻性，启示性了的好小说，吉卜林的《没有教士的祝福》也是有深刻的启示性。

最后，好的故事内核一定是批判的怀疑的，是对过去常规思想的一个反动，具有强烈的冲击力，雅各布森的《误入歧途》中，斯坦莱克和卢因两人同居着四个月，警思赛大街一个老屋的两室一厅同居，三楼有一个被丈夫所弃的女人带着俩孩子，又怀了孕，卢因把同居当成一次艳遇，并不想结婚，他准备考博士，他会当一个高级职员，因为没有心理压力，他们反而觉得新鲜，因而，得以发现了人类真正的恋爱与情欲。有一天卢因发现了嘶嘶的怪声，他找到三楼被女友拦住了，启来他们发现了那是分娩的喊叫，女友让卢因带两个孩子走，她去照顾孕妇。卢因带着两个孩子乱糟糟的，无法控制，还得等待漫长的分娩，斯坦莱克一直照顾女人分娩，产下一男孩，目击全部痛苦过程。危机完后，卢因两人平静了，姑娘说，我不能再同

你生活了，因为我想生一个孩子。男人想，女人提出分开，他会很高兴，但并没马上表态。后来楼上又传来了痛苦的呼叫。俩人又紧张了，彼此看着，笑了，双方都认为将来日子是不会轻松的。

常规思维中爱情婚姻都是美好的，故事启示的却是苦难，两个本来没有认真一起考虑婚姻的人，经过一次生育的恐惧，却又能默默承认。人们习惯于好与坏，合与分，故事的内核留给你的却是思索。博尔赫斯的《刀疤》故事原本写英雄的，但最后却是写一个叛徒的忏悔。这是阅读者在看这个故事中做梦也没想到的。

故事的内核，一部分情况是来自必然，是认知和理性可以抵达的，这时的内核，多半具有社会的，人性的内涵，海明威便多于人性的思想，吉卜林多来自人类种族与自然的思考，博尔赫斯多在形而上的哲学探索。另有一部分故事内核却是一种可遇不可求的，是一种偶然的赐予，或者说是一种神启。有时作家会毫无由来地想写某个东西，其理念也在写作过程中偶尔产生的点滴思绪或意象构成其内核。我在写《博物馆》时完全不知道自己想干什么。似乎感觉到有些东西是人类怎么也找不到的，也无法证实，但这种东西一定存在。任何人都会相信有一种不存在的存在，但大多数人并没去思考过。偶然启示的故事内核，我以为来自无意识，它是一种灵感，总之，故事的内核可来自天成之偶得，得益于神授，也可来自冥想沉思，这种反思性提炼的内核可能会更有力量，但更多的还是来自于生活的启示与记忆。记住一个故事一定要有内核，好的内核，如果没有，你只有做故事游戏罢了。

七、反故事写作的发展

就故事写作的历史已有几千年，今天有，将来也一定还会有，而且会更加精彩。反故事的小说有人认为始于塞万提斯的《堂·吉诃德》，或者更早一点的《巨人传》，或许有些道理。《堂·吉诃德》有许许多多的小故事，但说的全是故事的荒唐性，是反讽式的，用故事本身消解了故事。我相信的是，从有故事写作开始便带有反故事的因素。仅仅在于没人进行反故事的理论总结。现在考查反故事起源已经没什么意义，今天的小说写作，故事与反故事的概念已经成了人们的常识。故事写作永恒。反故事写作也不会灭绝，但肯定只能是精英文化的，可以这么说，故事是大众的，反故事是小众的。反故事的策略和方法我在上一章已总结了，这里要说的是把小说从故事的枷锁解放出来后，小说有了无限广阔的发展，出现了无数的小说形态。我们不能仅看到《追忆逝水年华》和《尤利西斯》，而应该看到今天小说多元发展的大局面。我不反对写故事。但我更赞成反故事的策略，也许我会去精

心地写故事。但潜意识里一定会有反故事的欲望,这是矛盾,我以为在这个悖论中创作小说,无论你写出的故事也好,或反故事也好,都会有它独特的意味。

在未来的写作中,反故事小说一定会生机勃勃,注意有反故事意识的写作,和写作中完全没有故事意识不一样,我说的反故事写作,是反传统故事的策略,用一种全新的态度看待故事功能、元素、意义,用新的方式说新的故事。

第三讲　角色与身体

这一讲说的是人或者人物。我以为这是小说中最重要的一个元素，也是最复杂的元素。它来自小说中关于人，存在着两个系统：一是人写的问题，即作者；二是写人的问题，即人物。在小说中研究人，既要注意写人的问题，因为他是一个核心，也不能忽略人写的问题。当代叙事学的全部力量都在人写的这一支点上。我们的难度是要把这两个问题结合起来谈，解决写作中人的问题。

西方关于人有一个神话故事：天后赫拉派斯芬克司到忒拜王国去报复塞墨勒。斯芬克司居于城外山岩上向路人出示一个谜语，猜不中者便被吃掉。斯芬克司是一个人面狮身蛇尾，长一对鹰翅的美女，她的谜语是：有一物，早晨四条腿，中午两条腿，晚间三条腿，腿最多的时候也是他最弱的时候。许多人因猜不中谜语而被吃掉。忒拜王国悬赏谁能破解此谜，便能继承国王的位子，而且能娶王后为妻。科林斯国王的养子俄狄浦斯从迷途来到了忒拜国，猜中了谜底：人。斯芬克司摔死在山岩下，俄狄浦斯娶了皇后又成了国王。这个谜底说的是人在婴儿期四肢爬行，成年期双脚走路，晚年则拄杖而行，谜语隐喻人的一生。这表明西方文明传统中承认，人是一个谜。而且这个谜是一个悖论，无解之谜。解则人死，不解为祸。这个人的神话实际也暗暗连接着东方文化传统。东方人的人是宿命的，是冥冥中神安排了一切，人的命运是无可奈何的。差别仅在于东方人没有从中推衍出恋母情结。

这表明写人是一个非常复杂的问题，类似一个谜。人写也是一个复杂的表达系统，因而人是写作中一个双重之谜。但有一点我们应该明白，在东西方文化传统中，故事是最早的，小说胚胎是从故事中产生的。人是故事的玩偶，只是到了晚近期人的地位居于首要，人物理论是以成为小说的核心，尽管如此，人物在今天的小说创作中，有许多问题依然是不清楚的。我将尽最地解析出人的奥秘。

一、人物写作的可能性

先说一个理论问题，本质上而言，人是不可以写的，人是一个活动实体，是自为的存在，他无法进入小说的平面纸媒，这需首先解决的一个问题怎样由三维走向二维。只有戏剧与电影是由真人走向舞台和银幕，但真人非彼人，故事设计的人物是生活中不存在的。因而人物是乔装打扮了的结果，所以，真人是无法在艺术中的，只有在后现代艺术中真人与假人的界限取消后，在行为艺术中，人物直接作为艺术展示，物品的自然状态作为艺术，但在小说中只能是假人，他仅仅是一个替代品，是抽象化以后的形象，把小说中的人物理解为代码、符号，应该是很准确的。另一个反证是小说中有许多传奇英雄，包括神怪，还有幻想式人物均可以存在，他们让读者在阅读中感觉是真的一样，而理性明白这样的人在生活中是没有的。从真实的人去立论，小说中没有人。或者说小说中的人物仅是一个幻象。

人在生活中交流与理解是有限的，也是从本质上说，完全彻底的交流和理解，在现实中是不可能发生的，这是因为人的自我理解也是阶段性的，受文化的制约。这种相对性决定了人的隔膜，在小说中，人物的交流和理解却可以绝对化。小说中人物的交互关系便建立在这样一个基础之上。因而小说中的人物是想象的，又是理想化的。说明这两点是让我们把生活真人和艺术假人区别开来。

那么，我们为什么写小说呢？换言之，我们为什么要让小说中人物作为主要元素呢？这是因为我们一要通过假人去认识真人，找到人的奥秘。二，通过人物的审美，达到一种想象的快感，或者说他还可以达到一种自我认同。三，是生活摹仿艺术。生活之人仿效艺术之人，我们通过小说人物抵达的不是一种实体，而是一种理念，一种思想。四，人物也是我们认识感知世界的一种方式，例如在差异中我们认识多种生命形态的特点。还有人的生存方式也是多样的。而人的生存实验正好是可以在小说中进行的。

一个人是不可能在小说中的，但人的特征却可以借小说的形式表达出来，还有人的活动却可以记录在小说中。包括一个人的声音与味道都可以用文字录音下来。

人的特征是以碎片方式在小说中存在。再用一句老调重弹的话说，小说中的人物是用很多泥土混合而捏成的，因而塑造人物是一个最贴切的说法。

如同故事一样，人物也永远不会在小说中消逝，但不同时代、不同审美方式，或小说观念的变化，人物在小说中的显现方式却可以大大的不同。传统小说中人物是以性格和命运为主干，人物的整体性、统一性很强。人物以外部形态为主要特

征而活动，他的活动方式与故事情节融合在一起，所以它特别适合我们去讲述。西方的神话与传奇，中国的四部古典名著均是适合讲述。这表明人物也可以用口传的形式活跃在民间。而现代小说舍弃了这些外部形态，重点进入了人的意识和潜意识层。喜欢表现人的内心活动，情绪变化，感觉体验的丰富多彩。由人物的行动层面进入人物的精神层面。这时候写人物有了一些新的词汇，精神、心理、情绪、感觉、幻觉。刚好这些人物的词汇的特点是碎片的、零散的、跳跃、流动、偶然、随机、不确定性。这一系列的词汇也刚好成为现代人物表现的特点。事实上从传统写作到现代写作，人物均是按上述特征出现在小说中的，说明人物在小说中出现已经通过实践证实了。

人物写作成为可能，是以小说中出现了人物，还有一系列准则与方法。并不是说小说中有个人物晃动便可以了。人物要命名，简介，人物肖像，服饰，人物行为特征，人物心理活动，人物说话特点，人物的性格特征，人物的命运如何，人物的精神状态，一定意义上说人物还是一定社会时代的代码。人物动机和行为的统一性，人物本性中连贯部分与人物性格中不合常规的异化的部分，人物的神秘性，人物与大众保持的同一性，人物与人物之间的差异性，人物的文化身份与社会功能，人物的欲望本能表现等等一系列属于人物特征化的东西。或者部分地出现在小说中，或者整体上全部集中在一个人物身上，这一切的人物构成方式，除了人物自身的物质，还充满了一套修辞技术。

人物理论表明人物在文本中存在形态是多种多样的，其主要有三种形式：1.模仿的人物，指作家经验中存在，现实生活中又有模型的人物。2.主题的人物，指作家为什么写这个人物，他含有一定的意义，于是有人物的主题含义，作为表达观念的存在。3.综合的人物，作品中人物是印象、体验、想象化的结果，人物自身多方面综合功能的表达。应该说人物的三重身份，它们之间的关系主要来自叙述的表达。最终靠叙述完成，叙述使人物达到思想，生活与美学的高度。

可以这么说，使一个人物在小说中成为一个伟大的艺术形象，几乎要调动小说的一切手段，因而人物是一整套的小说技术化的综合后果，同时，小说也是人写与写人的一个双重结果。小说中的人物在读者来说，是在小说之内认知的一个熟悉的陌生人。如果人作为作者可不那么简单，它既是一个小说之外的人，也是一个小说之内的人，还有可能是作者某些特征无意识地表现，小说中的人物是一个特别的这一个。是同一性与个性的统一。

就小说系统讨论人，应该是（Mon），也就是说人的概念大于小说，从人的类本质去研究人。从写人的角度去看清人写，就此扩大到整个人，人的复杂性，甚至是一定文化状态下研究人，破解人的秘密，可以不夸张地说，在一个优秀小说中塑

造了几个成功的人物形象，那便是你写下了一篇绝妙的论人的文章。只有具体到了小说中我们才能说到人物。在小说和戏剧中描写的人物形象叫人物（Characters）。人物这个术语来自法语，源自拉丁语，最早表示演员戴的面具。后来延伸到艺术领域是描绘的人（Persona），这里的人有人们一类这样的含义，可见人物是一个类别的指称。人物（Characters）的形态含有打扮、素描而成，从词源来看人物也是一个制作、创造的结果。

戏剧可以来演人物，小说可以描写人物。我们也确实在立体舞台和平面纸媒都看到了人物，这表明人物写作的可能，但我们进一步问，戏剧人物与小说人物在哪里，你给我找出来看看，于是剧作家和小说家都傻眼了，在现实中我们找不到他，假定有以现实中真人为模型出现在舞台和小说的人物，那应该找得到的，但实际却无法找到。戏剧是在三一律中的时间、地点、事件高度集中下的人物，小说所说的拿破仑、亚历山大、秦始皇等历史人物都是提炼加工了的人物，在历史实际中并非那样，实际中的历史人物无法走上舞台。因此一切艺术中的人物，他还是一个艺术的符号。按理说用人物一词研究小说中人物形象应该是没问题的，不错，古典传统的人物论，或许可以，在今天，人物论又复杂化了。我，进入了作品。传统中我进入作品是其中一个角色。今天我进入作品很多情况下不单纯是一个角色，他要以一个真人出场，例如他以写作者的身份出现，不仅如此，他不断颠覆作品中的人物，对自己人物的写作方式，不仅如此，态度也是自反性地拆解，我成了小说中的一个捣蛋者。同时电影中也有一个导演如何拍电影的故事。这无疑使艺术中的人物系统复杂了。这里我把人物分成两个部分来谈。

二、角色的功能与类型

角色（Role），毫无疑问是小说与戏剧之中的人物，角色是固定的，具有表演性能的，他是提供给阅读者看的，因此他有固定的特征、外貌、品行、行为方式等特点，同时他有自己的人生逻辑与处事原则，因而角色也有自己的世界观，所有这些人物形象中他构成了个性，即性格特征。他是小说中的一个演员，把自身演给大家看，而且每个人物都会在小说的人物关系网络里充当一个角色，在那个环境里定位角色的功能、地位、类型。在文艺学中我们称他为主人公（Protagonist）或者人物。我称他为角色是为了更清晰地表明角色是一个符号，一个代码，他不是一个真人，是一个经过装饰的人物。

1980年代我读过一篇至今难忘的小说，是舍伍德·安德森的《林中之死》，主角是个老妇人。住在小镇附近的农庄上。所有人都熟悉她，但不了解她。她赶着一

匹瘦弱的老马来到镇上，要么挎个篮子，带几个鸡蛋来卖。她换一些糖、面粉、豆之类的，有时也找人讨一点下水、牛肝、猪杂类。老妇拿着东西匆匆回家，从不和人交往。在我做小孩时便看到这个老妇背着口袋，还很沉，后面跟着两三只狗。许多年过去了，那老妇给我印象却更加深了。她姓格赖姆斯。她和丈夫、儿子住在镇外四里处的小河边，那是个小屋，儿子21岁，坐过一次牢，丈夫粗暴是个偷马贼，有一次在汤姆马棚大家都不理他，他眼光里恶恨而阴毒地看着大家。男人叫杰克，过去很有钱，父亲约翰办过锯木场。但留下的一点钱被杰克很快花光了。六月收麦子时，他给一个德国佬打工。农场主和妻子总吵架，那闺女是农场主的养女，妻子怀疑农场主奸污了养女。杰克便和这个姑娘私奔，被农场主发现，两个男人打了一架，他带着姑娘出来，结婚后生了一儿一女，女儿死了。姑娘在德国佬那儿给他们做饭，喂牛喂马喂鸡，她总是在给别人喂东西。嫁给杰克后她又是喂养一家人。

她瘦得肩都有一些佝偻了。杰克在屋里总养几只大狗。除了偷东西，他还养几匹瘦马、三四头猪和一头牛。女人种着自己祖传的一小块地。男人信誉不好，周围没有人请他做工，儿子大了和父亲一样爱喝酒，屋里没什么吃的，便抓女人喂的鸡杀了吃。到秋天，猪喂肥了，男人拿到镇上卖了，儿子和父亲争钱打架，老妇人吓得在一旁哆嗦。她对什么事都习惯了沉默了。家里贫穷儿子和父亲便一同跑到外地谋生，把家里事，田里的活全扔给她了。她依然喂着鸡喂着狗，还有牲口。冬天，很冷，她带了些鸡蛋，三点出发，雪下得很大，她带一只口袋，装的蛋，冻得哆哆嗦嗦，在镇上换了一点钱，买了一点必需品，同样收了一些下水。那屠夫给她牛肝时骂她的丈夫和儿子不负责任。她说人和牲口都得喂，包括马、牛、猪、狗、人。

只要有可能老妇人便是赶在天黑前回家，狗跟在她后嗅着沉甸甸的口袋。雪下得很大，她的身体被口袋压低，走不动，便在雪地上爬，爬过篱笆有一条近道可以回家，但还有一里多路，家里牲口得喂了，干草不多了，谷子也不多，她希望男人和儿子赶着马车回来能带一点。可是他们总是喝着醉醺醺地回家。儿子和县城女人有勾搭。是一个极粗鲁的女人，夏天来时她把老妇人当仆人使，她没吭声，她习惯了所有的人对她不好。她背着口袋，踉踉跄跄进了树林子，山林顶端有一空地，她靠着树休息一会儿。她想睡，人冷到极点也就不冷了。雪停了，月亮出来了。跟着老妇人上镇的四只狗都高大瘦骨嶙峋的，常挨两个男人的打，食物少，它们也常自寻食物。它们在雪地追野兔，犬吠引来了另外三只乡下狗。一会儿所有狗都回到空地，它们兴奋，也许是当初狼的漫游本能，它们吃着野兔，她玩游戏在雪地跑成团团的一圈，雪飞，月光，狗跑，一幅奇妙的影像。老妇人昏昏欲睡，灵魂出窍，梦到了少女时代。

她家的狗每跑上几圈都轮流在老妇人脸上嗅嗅，舔舔，奔跑似乎是一种哀悼

的仪式。老妇人平静地死去，所有的狗都停止了奔跑。格赖姆斯家的狗围成一圈，那屠夫给了很多的动物下水，都在那大口袋里，老妇人的身下，这里都成了狗的食品，一只狗把袋子拖出来，也把老妇人拖到雪地，她的衣服被撕干净了，身体冻得硬邦邦的。她死了，还有着少女迷人一样的身体。

这事被一猎人发现，赶到镇上报信，去了很多人。镇长跛着腿去的，我和哥哥、猎人，大家围在那块空地议论，有一个铁匠把外套盖在她身上，把老妇人带到镇上时，还没一个人知道她的名字。我看到了全部的事件，那雪上空地，林间，狗，少女洁白的肩膀。寒夜的月光，浮云，这林空得很大。我长大了也在一家德国佬农庄干活，雇来的姑娘很怕主人，农庄女人也恨这个姑娘。后来我在伊利诺斯树林又遇到那些狗。顺小河走了几英里，我去看那小屋破败不堪，两只高大的野狗在门边篱笆间张望。我想死去的妇人一生都在喂养，养活牛、马、猪、狗、人。在死的那一夜，她还背着养活别人和畜生的食物，她死后还在养活畜生。

这个小说的角色有老妇人、杰克、儿子、狗、屠夫等，但主角（Hero）只有一个，是老妇人，她没有名字，外貌有描写，肩与腰，衣衫破烂，品行，奉献，与世无争，她的行为便是为别的生命准备食品。她的性格是忍耐，从不反抗。她来到这个世界便是为别人带来食品的，她是一个受苦受难的天使。她是塑造的一个角色，非真人。生活中的人有许多和生存方式与基本欲望相连的行为，老妇人没有，例如她的吃喝拉撒与睡眠。便是哑巴也有喜怒哀乐，老妇人都没有，她是一个极端。生平两个特点：从不说话，给别的生命准备食品。这种极致使她成为一个类型或理念的代表，在小说中她是个表演者，因而她是一个角色，在小说中有什么用呢？

*第一，摹仿者表现的是行动中的人。*这是亚里士多德最重要的艺术观：摹仿论。情节是对行为过程的摹仿，显然一切行为过程都是人发出的。人物作为角色她是个摹仿者她显示一系列动作过程，小说的老妇人摹仿现实生活的老妇人，用假人表现真人。老妇人让读者想念的是真人，这个摹仿成功了。即便动作的荒唐性，但他是合乎语境的。摹仿行动中的人，人展示全部的行为过程，为读者提供发现之旅，行为的发现，生活的发现，理念的发现。

*第二，角色一定是性格化的。*也就是说小说的人物，特别是主要人物他得有特征，性格上的，这个性格便是人的本质，一般问，他是什么，均做性格的回答，在日常生活中人的性格是千差万别的，在小说中的性格却是被类化了的，可以抽象概括，例如男人勇猛，女人温柔，都是类型上。角色的不同，便提供不同类型的性格。对性格的塑造亚里士多德在《诗学》中提出四点要求：

1.性格应该是好的。这个好指在同类型中优秀者。

2.性格应该是适宜的。这是说性格与真实人物类型相适应的，男人有男人性

格，不要出现与此类人物不可能出现的性格。

3.性格应该相似。这是说角色性格源于生活真人，应该相似，即使想象的人物也应该让他的性格和现实发生的相似。

4.性格应该前后一致，特别在中短篇小说中，长篇小说才写出角色性格的发展。性格一致性是提供人物动机分析的基础。前后性格是统一的，才能知道人物行为展开是相互连贯的，这样才有整体性。

这四点要求也不是机械的，从人物塑造的历史看，这四个要求有时互相融合的，或者有一个要求是强化的，或者刚好相反。性格化是类化，例如格赖姆斯老太便代表了一批逆来顺受的人物性格。如何使类化的性格彼此区别开来。主要靠每个人物各自独特的生活细节来表明人物之间的差异性，从这里看个性化，并非完全是性格化，而是性格中的差异细节。属于这一个的行为方式和处理事件与问题的方式不同。表层看来这个老太是没个性的人，我们因而产生哀其不幸，怒其不争。其实不然，她的个性在于把这种忍耐做到极致，贯穿生活的一切细节，最让人震惊的忍耐到了死亡最后一刻，又冷又饿也没动口袋食品。死亡对老妇人作了最好的裁决，一场狗的祭礼多么惊心动魄。

*第三，角色是一定时代和社会的镜子。*古往今来小说均已类型化，但不同的历史阶段，角色存在大量属于社会学的意识。例如价值观、行为方式都和特定时代生产关系相连，包括生产与消费形式也有关。老妇人的生存方式只可能发生在美国早期社会，是农业经济的反应，农庄是一种主要剥削形式。老妇人的物质处于最低需求。而巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》便是资本主义发展时期，资本在原始积累，人的异化日趋严重，葛朗台对金钱态度均是那种价值观点的典型反应。吕西安·戈尔德曼在《小说社会学》中有一个意见说，小说形式实际上是在市场生产所产生的个人主义社会里，日常生活在文学方面的搬移。这个意见说，在市场生产社会里，我们自觉接受消费，受使用价值的支配，物品和人本质的一切真实关系消亡，人与人、与物都受一种交换价值所控制，因而取而代之的是一种堕落关系。文学形式的变迁也受制于这种关系，文学大众化，成为日常消费，文学媚俗化也是不可避免的。这也表明角色受当下日常的价值观支配，因而小说与现实中存在保持着一种同源性。从小说与角色去看社会，我们看到了受控的一面，但也有与社会不妥协的一面。那就是人的反抗，小说在一个堕落的世界里的真实追求，一种对真实价值进行堕落的追求经历，当然也有与这种社会毫不妥协斗争而对理想价值的追求经历。这二者的主人公都是一个有疑问的主体。也正因为如此，我们从角色、角色行为、价值及一切生存方式的分析，便能更清楚地看到那个社会的真实。如此，格赖姆斯妇人也是绝不改变的对一种真实的追求，并以死亡作为代价，她引发的正是

我们对社会时代的反思。任何小说中的角色，都可以在他那个时代社会找到同源性。也因此可以提供给我们的社会批判。

第四，角色是窥视人性的锁孔。一个角色的性格必定是他本性的外显。例如冰山的白色山尖只是人生外部的一点点，那人生最深刻的部分，最隐秘的部分一定是藏在海水里，那浮现的白色冰山是性格，性格作为人性表露的一个塔尖。格赖姆斯妇人的性格是忍耐，是逆来顺受。这个性格表露的是人生的什么，是妇人极大的善良，极端的奉献。杰克和儿子所表露的是自私、贪婪，还包括邪恶。《普鲁士军官》是一篇揭示人生极端的例子。黎明在公路已行进了30公里演习，山地渐渐闷热，上尉带着伤痛在行进途中，他身材高大，40岁，英俊的骑手（小说开篇着意突出了他的形象美好，连勤务兵也赞赏他），他的勤务兵就像他的影子一样跟在队伍里。上尉的脸色精神、坚韧、紧张，眼睛有冰冷的光，一种冷酷的英武。他年轻时欠了一笔债，影响官运。至今只是一个步兵上尉，也没有结过婚，他发怒像个魔鬼但不虐待部下，士兵怕他，但不讨厌他，他是一件无法逃避的事物，他对勤务兵冷淡、公正，仅仅执行他的命令而已，后来渐渐有些变化。

勤务兵是一个22岁的小伙子，中等身材，饱满结实，刚长出短须，身上洋溢着青春气息，他眼睛不思考，只感性地生活，上尉渐渐意识到这个朝气蓬勃的小伙子在他身边，便让人感到年轻人的烂漫、温暖，反衬出军官的呆滞生硬，上尉紧张、僵硬，没有生气，而小伙子却悠然自乐，年轻人有某种气概让这个上尉生气，他不想在勤务兵的影响下变得活跃。他可以换掉仆人，但没换。士兵随意、强壮，一种气质，无牵无挂的士兵充满自信的朝气，这让上尉十分恼火，有一回葡萄酒打翻了，军官咒骂他，眼里有蓝色的怒火，勤务兵吓坏了，他产生了惊讶的茫然。从此，士兵不敢正面对着上尉，眼睛从背后望着他，士兵希望三个月服役期满，他能自由地做完仆人。他服侍上尉一年多了，对工作得心应手，他服从上尉，天经地义，他在一种工作关系中，现在发生私人关系，他像头被捉的野兽必须逃走。上尉是高贵的上等人，有顽固的自我，虽有军纪，但还是易怒，士兵天性举止，自然流露，带着热情，上尉很恼火，不间断地发出命令，对士兵发脾气，士兵一刻不闲着服务上尉，小心翼翼地保护自己。他大拇指上有一块疤在年轻褐色的手上，是伐木中斧头砍的，上尉对这块疤生气了，士兵不在时他坐立不安，士兵在眼前，他便用折磨的眼光瞪着他。上尉对士兵的身体、眼神、姿态非常不满，常用语言挖苦，指责士兵没正眼看他，士兵看着他，他把眼神收敛，上尉把一只沉重的手套扔到士兵脸上，看着他一双黑亮的眼睛，点了火一般燃烧，时间只有两个月了，年轻人保全自己把上司当权威而不当活人对待，尽量避开不产生个人仇恨。在经常受骂以后，他压着怒火，等待离开军队。士兵有许多朋友，都喜欢他，他却孤独，上尉恼怒得疯了似的，让士兵

害怕。

勤务兵有一个恋人，山里淳朴的姑娘，他们一声不吭地散步，他用手臂拖着她，恋爱让他把上尉置于脑后，这更刺激了军官，上尉竟动手用皮带打了士兵，他觉得过分了，便找了一个女人去度假，度假后回来，他吃晚饭，士兵不在，他觉得手指尖的血一点一滴的在燃烧。士兵回来还是那个自在的样子，上尉慢慢地吃饭，士兵等着，他想收完盘碟出去。上尉说，今晚不能出去，明晚，今后不许出去，你耳朵为什么夹一枝铅笔。士兵准备给恋人抄诗。他默不作声地收盘子，在门外刷洗，上尉从背后重重踢了他一脚，盘碟全摔坏了，他扶着楼梯，女仆人发呆地望着。军官进屋把一杯酒喝干净。士兵进来，他继续逼问，耳朵上放一枝铅笔干什么。而且是反复逼问，士兵只好一一说清。他在折磨士兵中多少能轻松一点。上尉独自时，内心矛盾极了，他极力想克制这种东西，第二天良心受到震动。否认以前发生的。士兵晚上迷迷糊糊地受了极度刺激，喝了一点酒昏迷一般睡了。次日军事演习，士兵胸口剧痛，但新的一天，他还得执勤。他忍着伤痛去为上尉服务，他坚持着，这个世界只有他和上尉。在伤痛中他要坚持，必须搭救自己。他随上尉出发了。喉咙干渴，他发着烧，他在山野丛林中单调行军。在大路边遇上了农舍，士兵们都去喝水，上尉注意着勤务兵，他不敢动，觉得自己不存在了，这个早晨他没有位置，自己是一切事物中的空白，上尉在马上趾高气扬，中队翻过了山，农人用大镰刀割草，士兵觉得自己活在梦幻之中。到了一个山坡，勤务兵头晕，觉得影子也不真实，植物香味不浓，让人透不过气，树丛边羊挤成了一堆。队伍停下来了，士兵们在一个山头休息，远处有条小河，一只木筏，他觉得自己快睡着了。突然看到山间一片狭长麦地，上尉骑马在跑，打信号旗的士兵跟着，那马最后上了陡峭山路时，怒火在勤务兵的灵魂里燃烧了。

上尉在马上指挥这一支队伍，一支军队给他的英雄感、自豪感，他的勤务兵在队伍中是个微不足道的人。有三个士兵抬水，树下一张桌子，上尉召唤自己的勤务兵，到我的旅店去给我拿酒，快一点。勤务兵在怒火中服从命令跑下山但他心里聚集成了一个内核，一个年轻生命的全部精力，他累坏了，跑回来完成了任务。他坚持着，绝不让别人撕成碎片，这里他的自我，坚定的自我。阳光，树林，绿地，巨大的树干，有砍过的树桩，勤务兵给上尉开了葡萄酒，两个愤怒的人接触了，上尉退步了，他喝着酒，又撕一片面包，年轻人怒火的眼睛注视着他，上尉绊在树根上，仰天倒下，锋利的树桩尖顶着背，勤务兵跳上去用膝盖压着上尉，用手使劲按着下巴，军官身体抽动了。鼻子出血了，他就这么丧命了，那个踢他欺侮他的人。他内心轻松满意了，他匆忙把尸体藏起来，士兵坐着，他自己的生命也在这里终结了。他看着中尉在指挥，他必须走，不然他们会追来。他骑上马，看看农田、树丛、村庄，他离

开了日常生活，他进入了一个风景迷人的地方，头昏，从马上掉下来。在又热又烧的状态下，他看着马跑，他和这个世界事物的最后一点联系。他不知什么时候清醒的。有人在敲打他，上尉血糊糊的脸，他又一次昏过去，再睁开眼，是阳光，小鸟，充满可爱生命的风景，他看到了松鼠活跃的丛林，他在地上爬行，在寻找，看到黑色头发的女人。他进入夜空，黑暗幽灵的影子在包围着他，军队的痛苦，上尉的仇恨，都产生在痛苦中，又转变为更大的痛苦。这个早晨他完全清醒了，看到了壮丽景色，群山天地间，一切美好都在，但正是他失去的东西。三个小时后，士兵们找到他，活着，晚上在医院里死去了，他腿上全是伤痕，两个尸体放在一起：上尉细长白皙，僵直安息，另一个还是年轻朝气，随时都会从睡觉中醒来。我这里把一切细节都录下来，尽可能把角色的行为、表情、环境以及内在冲突都呈现出来，篇幅长一点但目的让我们看到的是，人性的表现不是一句话，而是一个行为过程。军官这个角色粗暴、狂傲，这为性格的一个面，仅这么写他狂暴地对待一个士兵没什么意义。关键是他性格中的另一个对立面，狂傲中的自卑，由自卑而生的嫉妒，他每次折磨士兵后，上尉并不轻松，他是一个矛盾状态。他在士兵面前并不是胜利者，这倒不在于他的结局。而在士兵完成任务回来给上尉倒酒，他们眼睛在面对面接触，他退缩了。天真热。他很和蔼，他用自嘲想缓解。但年轻人的仇恨已经撤不回来了。上尉人性中丑恶的不是他狂傲、暴躁，这是一个性格，只有他对仆人的嫉妒才是真正人性的弱点。上尉并不毁于他的仆人，而毁于自身的嫉妒。我们再看那个美好的年轻人，他有很多美好的东西，年轻朝气蓬勃，仅差两个月便退役，还有淳朴的恋人。在部队他有许多好朋友，包括那群山之中美好的风景，他最初忍耐，一年半，一个月，仅差两个月了，演习之后就更短了。他不能再忍耐了，仇恨和时间成反比，时间越紧越短，仇恨越强烈，最后爆发为杀人。关键杀人以后，他很长一段带伤经历的白天与夜晚，他在反省，注意这里写了大量美好的风景，强调生命（各种动物也是生机勃勃的，各种植物颜色气息无比美丽。）。年轻人面对他们，如同上尉最初面对年轻人一样，所有美好都与他无关了，他对美好的遗憾里也含有嫉妒。仇恨在一瞬间完结了，新的情绪产生了，他也毁于自己的嫉妒。以上两角色在极端的深度的地方展示了人性缺陷所在，那就是嫉妒。

另一个极端的例子是何塞·塞拉的《帕斯瓜尔·杜阿尔特一家》，这是一个把苦难写到极致的小说，主角帕斯瓜尔以在牢中回忆口吻写的。父亲粗暴，母亲刚烈、酗酒，父母每天吵架。生了妹妹罗莎里奥，从小学会偷，喝酒，14岁一个人跑到妓院里去，一场寒热病差点死了，后来委身于洛佩斯浪子。我又有了一个弟弟马里奥是个野种，弟弟出世父亲死了。弟弟十岁与鸡狗和垃圾为伍，被拉法埃尔踢伤坠在油缸而死。母亲竟没哭。我娶了罗拉，在结婚时我捅了萨卡里亚斯三刀，杀母马

二十多刀。我的第一个儿子活了十个月死了。妻子变得疯癫狂躁，我杀了人跑到外乡去了。两年后回家，我把她杀了。我被关押三年，墓地里有我父亲、弟弟、妻子、浪子和我两个儿子，我一生伴着死亡和苦难。再回家妹妹给我介绍埃斯佩兰莎结婚，母亲对妻子不好，我们准备流浪。我要离开罪恶的泥潭，但没法，这是我的宿命，我决定2月10日杀我的母亲。杀死母亲我跑到旷野上才觉得松了一口气。这些故事是帕斯瓜尔在牢里的一堆材料，把材料寄给法官，转给作者。

这里有一个问题，苦难到底产生什么，产生麻木、复仇，产生奋斗、勤劳，产生恶毒与杀人。苦难无可奈何时它把人性深处所有的东西都逼出来了。帕斯瓜尔原本对一切邪恶与苦难都不习惯，但环境改变了他，杀人以毁灭的方式除掉了苦难与邪恶。最后竟在杀人的发泄中有了些许的快意。人性居然是这么不可估评与测量，苦难成了改造人的工具。

第五，角色是人生命运的历史。具有象征、隐喻的性质。说到人，人的关键形式是人生，从人生才能看到人的各个侧面，才能清楚地看到一些属于人本质的东西。而人生呢？是一个相对长度的、完整的、统一的历史过程。因而这一角色特征合乎长篇小说，短篇小说一般截取片断，看人生的一个点，长篇小说是对人一生的综合观察。人生无论是辉煌还是悲惨都是一个历史的总结，针对人生，一个人总不能如意地把握自己，有成功与失败，有遗憾与欣慰，是谁左右了个人的一生呢？无论谁都会这么反思地追问，因而把这一切归结为命运。用命运来归结人生，用人生来阐释人。每一个人的人生命运总结反思时都可以归于一定的模式，分成不同类型，智者便在其中看到了象征或隐喻。人生是那么一个看不到结局的奋斗过程，任何人都如此，表明了人不能自我把握一生，人有社会的，人的关系的，性格的，个人潜意识的诸多复杂的因素影响他的人生命运。凡进入人生命运的叙述，他便是一切社会关系的总和。古往今来，中外的小说都提供了这种范例，如《红与黑》的于连，《复活》中的玛丝洛娃，《包法利夫人》中的包法利夫人，《水浒》中的宋江、武松、林冲，《红楼梦》中的贾宝玉，上文提到的《帕斯瓜尔·阿尔特一家》中的帕斯瓜尔。这些角色都有人生命运的一条线索，展示了个人与社会相统一的一个历史过程。凡长篇小说有人生命运感的角色均是有意义的，是一个代表。于连是一个有野心的资产阶级，马丝洛娃是一个被欺侮的弱者，宝玉是一个少爷对自己营垒的反抗者，帕斯瓜尔是苦难中一个邪恶的反抗。从这一点来看，角色是整个人类生活一个浓缩的投影。是那个社会性质隐在的折射。

第六，角色是一个词汇符号。角色是他最集中的典型特征的反映。小说《华尔脱·密蒂的隐秘生活》开篇是大队长与伯格少尉的对话，在海军水上飞机里全部人员各自操纵管理自己的部分，大队长要带他们冲出去。

密蒂太太在阻止华尔脱·密蒂把车开过55迈冲向华脱勃雷镇。有20年海军生活的华尔脱又想起了那次202号在险恶暴雨中的飞行。密蒂太太劝丈夫，别紧张，你得找大夫任肖检查。华尔脱把汽车停在夫人卷发的大楼，夫人卷发前叮嘱丈夫买套鞋，哦，你为什么不戴手套，戴上。华尔脱戴上手套开车，遇红灯，除下手套，又戴上，在街上漫无目的地转了几圈，然后开到医院。医院正在治疗大财主，总统好友麦克米伦，是管道梗阻三期。主治有任肖和班皮大夫。还有纽约来的专家雷明登，伦敦的密特福。在手术室互相介绍，实习大夫喊麻醉器出故障了。华尔脱用自来水笔把器械修好，他看到任肖大夫脸色煞白，护士说瞳孔变化了。任肖让华尔脱接过手术。华戴着口罩和手套开始。

华尔脱在泊车，差点和别克车碰了，他把车交给服务生泊好车位。这些家伙总以为是行家，有次在新密尔福，车链子缠住车轴，从此，太太每次都让他把链子取掉，他能用绷带吊着手把链取掉。在行人路上踢着泥块、套鞋，找店子买套鞋。从鞋店出来，他使劲想，太太还让买什么东西。他讨厌每星期上勃雷镇，总要出点小岔子。他使劲儿想卫生纸、药丸、刮胡子刀片、牙膏、牙刷、苏打、创制权与复决权。想不起来，可太太会记得。一个报童喊华脱勃雷判案的消息。区检察官对证人席递过去自动手枪，你记起，见过这东西吗？华尔脱接过枪，内行地看，是我的魏勃莱，伐克50。法庭一片骚动，你是一个武器能手，检察官暗示，律师抗议，我们证明被告7月14日晚右手吊在绷带里。华尔脱轻轻一挥手说，我能用任何一支枪在三百英尺外用左手把费佐斯特打死。法庭大乱，尖叫，一个漂亮女人投在华尔脱的臂弯，检察官打她。华尔脱一拳打在区检察官的下颌，你这狗杂种。哦，是小狗饼干，想起来了。他进了太平洋商店，店员说，想要名牌吗？我只要盒子上写着，小狗吠要吃的。他妻子一刻钟之内可在理发店完事。他在旅馆找了大皮椅朝窗坐着，套鞋和小狗饼干放在地板上，他翻着《自由》杂志。炮轰，要战斗机去炸掉那个军火库，上尉华尔脱和中士在讨论如何炸掉，他们一块儿喝着白兰地，他在皮带里插上魏勃莱，伐克自动手枪，他要飞过40公里去战斗，他在地下掩体和中士告别。他太太说，我找遍了旅馆，你在一张破椅子里，你买到了所要的东西了吗？华尔脱说，时间越来越紧。我刚才在想别的。太太说，回家吗？我有时也想别的，我给你量体温。

他们从旋转门出来，到街杂货店，太太说，我想起要买的东西，等一分钟。华尔脱点了一支烟，下雨了，雨夹雪，他对着墙抽烟，你他妈的不蒙鬼手帕行不行。华尔脱狠吸了一口烟，扔掉。嘴上有淡淡的笑容，他面对行刑队，挺直腰，自傲轻蔑，永不战败的华尔脱，在最后关头还是不可思议的。我这里尽量按原作复述，还是有些不清楚，是因为华尔脱思维是乱的。简单说是华尔脱和太太去小镇买东西做头发，约好在旅馆见面，妻子最后想起要买的东西，华尔脱等妻子时穿插着在战机服务

的回忆。包括区检察官认定他是一个杀人犯,帮医院给病人做手术等等。表明了华尔脱一直在幻想之中,一直想从他的现实状态之中逃走。詹姆斯·瑟伯叙述这个角色完全用呈现方法,几个小时之内全是华尔脱幻想与妻子在小街小店的活动,没有任何评论,也找不到价值倾向的评述,最多只能说太太严苛劳叨,华尔脱怕老婆。但我们可以想象出华尔脱的典型特征,他随时随地在幻想中。从这篇小说1942年问世以后,这篇小说便成为美国人生活里一个新的代名词:白日梦。华尔脱·密蒂便是白日梦。在中国也有同样的例子,《阿Q正传》成为了中国人近百年来的一个精神词汇,精神胜利法。一个角色成为一个时代的特定词汇,这便决定了这个作品是伟大的。

目前看来,角色要达这个高度必须具有几个要素:

1.是典型的高度集中,是时代的某种精神现象的概括。

2.角色的特征要特别鲜明,形象感强,又易于记忆,便于口头传播。

3.是个性的,也更是普遍性的,即在日常生活中随处可见,在一定语境里随时可用。

4.这类角色一般说来是反讽的,针对人物本身是一个问题的结症。哈姆雷特是犹豫徘徊的典型,华尔脱是白日梦的典型,阿Q是自找其乐的胜利法的典型。

5.是形象,但要充分符号化,是一种意义的指称。但在使用过程中又是非意义的。这个意思是说,他作为符号在各种场合下置换、拼贴,人们不会去多想,只有符号固定在某处,人们再去深究时,才讨论它的意义。

一部戏剧一部小说中,它的角色是多种多样的,可分为不同类型。问题是我们以什么依据去分呢?角色数量是无限繁多的,有各种各样的社会地位与属性,显然我们不能外在于小说和戏剧给角色分类,要看角色在作品中的功能和作用分类。因为角色是在行动过程中确定意义的,我们一般从人物行为和作用去判定。俄国民俗学家普罗普把角色分为七类:

1.反角(Villian)

2.捐助者(Donor)

3.助手(Helper)

4.被寻求者(Sought-for rerson)

5.差遣者(Dispatcher)

6.主角(Hero)

7.假主角(False hero)

这是就民间文学的分类,叙事形态比较简单,小说,特别是长篇小说要复杂得多,角色分类无疑是复杂多类,如果就功能性质而言,行为方式中的位置等而言,

这个分类应该说是准确的，这个结论应该很好验证，我们可以把一部分复杂长篇小说抽象归类，按七类角色给贴标签，小说中的人物，无论怎样活动，他都会在行动过程中发挥相应的功能和作用。当然上面说的是针对20世纪以前的小说领域，如果就现当代小说而言，角色分类标准不可取了，因为现当代小说多元化，并不以行动过程为小说的唯一准则了。所以在现代和后现代小说中，角色分类就得另当别论。

三、身体的含义及写作的可能

人物写作实际分为两个部分：一部分为人的身体，如同绘画与舞蹈一样，身体成为表达的部分，身体这时是有含义、功能、特征、形象、作用、审美等各种用途的，简单说，身体具有重要的表意与审美。另一部分则是为人所关涉的事情，人与人之间的活动，人的行为方式带来的环境反应，古今中外关于人物写作的研究仅在后一部分人的活动与人所关涉的事情。而另一部分的身体写作被忽略，甚至从来没有从理论总结上来认识。今天对此必须有一个清醒的认识。什么叫身体写作，过去是否存在未来是否可能。

身体（Body）是对人的具体指称，也是一个总体称谓，人类的一切都没有能逸出于身体之外的发生，身体是一切事物之源，例如颜色来自于眼睛，形体也如此。声音来自于耳朵，各种味道来自于口腔，各种气味来自于鼻，各种感觉来自于身体的综合体验，可见我们对万事万物的认识都要通过身体。对于身体，他是人体一切器官的总称，在身体之上没有多余的器官。但器官的功能却有闲置与浪费，器官的潜能也是无限的，不同环境中他的功能并不完全一致，对于器官的秘密我们至今不能全部认识，甚至我们今天身体的每一个局部仍不能全部命名。我们并不能全部地呼喊我们的身体和全面的使用我的身体，向极限挑战，身体才能展示它无穷的魅力，常态使我们的身体平庸，非常态看到身体的特别与差异，身体有一个最奇妙的功能，训练改变身体，通过训练的身体与没训练的身体，其功能有万千差异。如果把人物视为核心，那么小说除了身体之外没有别的。我们还可以说一切自然植物与动物也是身体的，但并不完全一致。物质世界也一样具有事物的身体。记住，事物的身体也是我们至关重要的书写。我们无数学科都是关于身体的，医学是关于生病的身体，体育是关于训练的身体，舞蹈与绘画均是审美的身体，经济是关于生产的身体。身体的外部表述同样也是不可穷尽的，身体的内在表述可以视为精神、思维、情绪、心理等，身体是人的一切载体。所以维特根斯坦说，人的身体是人的灵魂的最好的图画（《哲学研究》）。因而我们的小说全部都是关于身体的写

作。除此说法，我还把角色称之为理性写作，身体称之为感性写作，角色是意识的，身体是潜意识，角色是集体记忆的，身体是关于个体的记忆。我们还要进一步明白一个概念，肉体（Flesh）这是一个更为具体的指称，它相对的名词是精神，而身体没有相对的称谓，这表明肉体仅作为身体的一个部分。身体自身也是一个矛盾，首先身体是自然物体，它的形象是自然给予的同时他又经过文化的改造，作用于思想理念。更进一步要明确的，性仅是身体的一个部分，性只是一个具体的行为方式，因而我们不能称身体写作为性写作。

第一，身体的外部叙述。这表述的是身体形态，类如绘画中的肖像画，传统中也许叫肖像描写。《红楼梦》宝黛二人初次相见有大段的肖像描写。一年轻公子（衣饰）面若中秋之月，色如春晓之花，鬓若刀裁，眉如墨画，面若桃瓣，目若秋波，虽怒时而若笑，即嗔视而有情。转头换衣之后，又一大段描写：冠带：头上周围一转的短发都结成小辫，红丝结束，共攒至顶中胎发，总编一根大辫，黑亮如漆，从顶至梢，一半四颗大珠用金八宝坠角，身上……下面……越发显得面如敷粉，唇若施脂，顾盼多情，言语带笑。天然一段风骚，全在眉梢，平生万种情思，悉堆眼角。在古典人物肖像中，这是极细致的肖像描写了。也是最有代表性的，其特点：一集中写人物脸部，核心到眼睛；二所有描写都用比喻法；三人物描写采用综合的方法，这里写身体的古人多把身体形象化，艺术化。特别注意古人重写服饰，服饰我认为也是写人物的身体，衣服把掩饰的身体欲隐欲露地呈示。另一方法是身体某一个标志，如一颗痣，一道刀疤，或身体的某个残缺。一般说来中国古典人物身体描写的经验比较多，但作为现代小说写作意义却不太大，或者不大能使用。这一点远不如西方古典名著的人物身体的描写，如托马斯·曼《特利斯坦》描写那个叫艾克蒙夫的女人：她的美丽的苍白的双手……腰身的银灰色上衣，衣服上满缀着天鹅绒镶成的阿拉伯式的饰条……她的浅棕色的头发……右额附近垂下了一绺松散的头发。也就是在这一额角上，在她那画得漆黑的眉毛上面，透过雪白的，几乎像是透明的皮肤映出一小叉显示出病的青筋。这一缕淡蓝色的小脉管仿佛是惊惴不安地控制着她的整个娇嫩的鹅蛋形小脸。曼所写的人物身体紧紧地扣住病态特征，极细腻地书写。这类身体书写的特征：一，写出身体的质感与特征。二，身体外部特点和个体内部生理心理情绪状态结合起来。三，极端特征部分在小说整体中反复书写，如蓝色小脉管，成为贯穿全文的各个局部的细节。身体的外部描写基本是古典的传统的，在传统写作中，身体写作最集中的是如下几个方面：

1.身体集中在头部、写脸，核心落到眼睛。2.身体重点在区别性别特征，男性的强健，女性的柔和。具有性征的部位如男性在于臂与腿，身体姿态，女性在乳房、臀部、腰姿、步履。3.身体动作，对身体动作的描写主要呼应于情节的表述，使身体动

作成为一种表意过程。4.表现身体器官，及身体的发生意义，即眼看，耳听，口吃，手拿，这是从器官及器官的感觉体验出发的，这主要来自西方传统的写作。5.性的表达，及性器官描写。这是一个重要而敏感的方面，一个受到控制而被大众热衷的领域。某种意义上说这也是一个最难书写的方面。传统写作中的身体表述的意义，一方面是审美展示，另一方面是表现性功能，潜在的作为欲望的表达。再一方面是为了故事情节的需要，身体是被模仿。还一个方面是作人物的部分被关照，身体是被动的，是一个被描写的对象，是社会的，是意识形态的表述。至于身体本身各个方面的潜能并没发掘出来。就身体的外部书写而言也是不可穷尽的。这就是说，身体写作给现代和后现代仍留有很大的空间，无论局部和整体还有很多没有描写的，这很好理解，仅从医学身体而言，人类身体便还存有许多奥秘未被破解。甚至未被命名，更不说那些不同人种之间的身体差异。有许多器官的状态与功能及作用我们仍未能全部明白。如果我说身体的骶椎极为重要，在英语中有神圣的含义，人类的杜鹃喙在哪儿，指甲为人身体老死的寓言，什么叫"达尔文点"，这些身体上的秘密连许多专家也未必知道。

第二，身体的内在描写。身体的内部，本质上是不可描写的，而且描写也不可能有意义，基本上属于医学的，我们如果写物质形状的胃、肠、心、肝等身体的内部器官不仅不好看，而且会引起恶心，那里除了黏稠的膜，线体此外便是体液，所以身体的内部的描写是建立在感知与反应上，这种内部描写带有想象、推断、刺激、反应等特点，传统写作最核心的内部描写是心，心理活动，例如托尔斯泰的心理辩证法。小说写人的身体有静止的，或动态的，如果深入到心理，便有冗长的心理活动表述。心理活动的写法

1.人物的眼睛写心理。2.人物的语言表述心理冲突。3.人物动作反应心理活动的特点。4.与身体外部无关，直接深入到心理分析（描述性的），是心理事实的表达。5.借助回忆、联想等方式写心理状态，注意和后来超现实与精神分析心理不一样。是指人物的性格心理，政治心理，它是置于故事与环境的整体下，人物回忆、想象的心理活动。心理活动在后古典传统里，它作为人物的一个局部，随着小说的成熟发展，最终成为一种心理小说的流派，这主要指西方心理小说，中国古代始终没有真正意义上的心理小说，《红楼梦》的出现中国才有心理写作的萌芽。我为什么把西方的心理写作视为身体写作呢？这是因为西方心理小说，一方面有一个漫长的发展与成熟阶段，形成了该类小说鲜明的特征；另一方面西方心理小说是一种综合式的感知方式，包括心理情感、心理事实、心理的理性分析与直觉表述相连贯的。从写心之术到写整个身体反应的感受和体验的综合方法。英国最早的心理小说是塞缪尔·理查森的《帕米拉》，作品问世于1741年。而心理小说的最高山峰应

该是1922年的《尤利西斯》。法国最早的心理小说是拉法耶特夫1678年发表的《克莱芙王妃》，最高成就的代表当然是1906年普鲁斯特的《追忆似水年华》。德国最早的心理小说是歌德于1774年发表的《少年维特之烦恼》，最高峰是赫尔曼·黑塞在1927年发表的《荒原狼》。俄国早期成熟的心理小说是1840年出版的莱蒙托夫的长篇小说《当代英雄》。最高成熟的代表应该是1851年发表的托尔斯泰的《童年》和1866年出版的陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》。我这里就文学史上公认的经典大致表述了西方心理小说的状态。如果细致研究，心理小说是一条浩大的文学长河，而且有许多文学大师已贡献了无数经典。这里有一个值得注意的现象是，心理小说的最高峰大都到了20世纪初期，而且都出现在现代主义文学的繁荣期。但心理写作的初期却是一种传统的技术，今天我们叫他心理描写，从中国今天的写作大体上属于扬弃的范畴，没人去进行那冗长的心理描写了，在西方的当代小说写作中这种心理描写技术也不大使用了，代之弗洛伊德的精神分析，或者一种自由联想的写作，意识流方法也变成一种传统技巧了。于是新的身体写作的技术方法产生了，这是我们下一要点谈到的。

第三，隐身体的写作。在小说写作中布斯的《小说修辞学》把小说叙事方法分为讲述与显示。早期的小说故事是讲述的，其中讲述人的声音是明确的，小说发展成熟后多采用显示，你看不到讲述人的痕迹，小说中只有人物、环境、故事自身的活动。可是小说在20世纪中后期又有两种强势：一种是后现代叙述中的元叙事，讲述人的面目表露无遗，不仅如此，小说变成了一种写作者的故事，叙事者不断反复拆解他自身所讲述的故事与他所使用的讲述方法之间的矛盾，这一方法最早始于法国作家纪德的《伪币制造者》。这种方法简单说，是作家的身体出现在作品中，并成为被叙述的对象。即叙述者成为叙述的对象。另一极端的方法是讲述人绝地退出小说，一种是以主人公身份活动的严格展示，不介入第三者的评述，客观地记录他们的活动。一种是冷漠的零度叙述，一种不带倾向性的绝对纯客观地写人物活动，只写看得见的东西，不用想象、比喻、夸张等手段，不是故意地去进行性格化描写。后者典型的代表是罗伯·格利耶，作品有《橡皮》、《窥视者》。前有詹姆斯的《黛西·密勒》、《螺丝拧紧》。止于今天的小说写作，实际上仍是一个讲述与显示的矛盾，最早作为传统技法说，叙述人出场说故事为讲述，以人物自身活动展示看不见叙述人为显示，那么到当代小说的叙事和零度叙事，无论技术和方法有多少新的变化，或者叙事技术有了更严格的规定，实际上所关涉的仍是一个叙述人出场与不出场的问题。如果我们不纠缠在讲述与显示和方法上，从本质而言，隐在的叙述人，或我说的隐身体写作是永远存在的，不同的仅在于作者以什么样的面目和方法在小说中形成一种立场。

我以为，在人的基本经验和基本本能所需的欲望要求的写作，均属于隐身体写作。例如吃喝玩乐、睡眠、疼痛、情爱这些与感觉的体验相关的情绪均属于隐身体写作，为什么这么说？其理由很简单，无论是作品中的人物，或第一人称的直接参与，这些基本本能的感觉与体验均是托身于人物的想象，一种作者对自我本能的体验和感觉的表述。简单说那些关于吃喝玩乐、睡眠、疼痛、情爱的感觉和体验实际都是作家的，作者可能托于一个主人公，作一种想象化的假定，但只要贴近具体的疼感、香味、饥饿、愉悦、像抚摸等范畴，绝对都是作家的感受，当然我们也不排除假定性手法，转述由别人经验获得的感受，但这种感受只能是抽象的，靠行为分析推断而来，只有作家亲身的体验与感受才真正具有力量，凡我们感到细腻、丰富、生动的东西都会是直接由隐身体发出来的，而且它们一定是基本欲望。我们分别看看这些本能欲望如何在写作中表达的。

首要的是饮食身体，由饮食发展的腔肠文化，包括品味、享受、饥饿。因为这是人类最基本的生存方式，写饮食首先必须是身体的，要有吃的感觉，要有各种味道的分辨，由食品出发衍生出一种生存方式，例如烟、酒、茶都是在口味上，吞咽美食与分辨美食是两个层面的东西，一个是生理的必须，一个是身体的享受。贵族对食品的追求是一种享乐，一种生活品位。穷人对食品的追求是满足身体必须的能量供给，食品是容易从个体与社会层面来区分的，注意食品具有的书写意义不能只是一个胃肠消化的含义，而身体为进食的含义，食物最具有其贪婪性，所谓生物共同习性是吃着碗里的，看着锅里的，今天的人们在世界范围内很少有人去写饥饿了，食物维持身体需求基本解决，食物标志的是人们对奢侈的追求，一种有品位的生活，从食物我们洞察一切社会关系。食品对于身体有极宽广的可写性，它是一个身体的支撑点，比方说饱暖思淫欲，表明食物是一个基本出发点，它会引起身体一系列的复杂反应。童年我在洞庭湖边，那里出了灾荒，大量的人饿死了，我们村里有一个中年人在家里饿死了好几天，人们不知道，由于尸体腐烂出现异味，才引起乡邻的注意，村里人把他拉出室外，发现他口中咬着破棉絮。大家安葬他时，溃破的胃中人们发现大量的棉花絮，可见一个饥饿的人吃树皮、草、泥土，或者易子而食是完全有可能的。饥饿感让人们体验到人类生活中的许多问题。水，缺水引起的渴，在沙漠里尤其表现了一个身体与水的矛盾。《普鲁士军官》中那个勤务员在受伤以后，烈日下行军的干渴让他晕眩，兼杂着对上尉的愤怒，那渴的双重含义在身体上的反应非常精彩。《红楼梦》有一个食物的精彩例子，刘姥姥进了大观园本意是讨银子解决乡下的食物。饥饿，刘姥姥深有体验，她的孙子板儿抓着什么都吃，如果单纯写刘姥姥吃喝意义不太大，曹雪芹偏偏让一个农村老太太怀有强烈饥饿感的状态下去品评美食，贾母带着儿媳孙子一大家贵族的少爷小姐玩了一场食品

游戏,品评各种精妙的味道。这是一个由食物的身体书写到食物的社会书写的典型例子。食物对身体是双重意义的:其一,是个体生存的养料;其二,是审美感受上的食物享受。但食物维系一个生物由生到死的全部过程,他是人生最不可缺少的,记忆最深刻的,可基本温饱后人们又容易忘记对食品感知,对食物身体而言永远只是一个循环,进出都是一个固定的口岸。中国文化有意思的是以食物为基本出发点而构成的,例如民以食为天,民有所养,人以口为单位,政治社会学中食是第一位的,以此形成了中国的腔肠文化。传统文化中的日常习惯的惩罚便是用饥饿来进行的,一切威胁的首选便是切断生活上的供给。

其二,是情爱的身体,情爱写作是小说中一个永恒的主题。古往今来的小说长河,情爱表现毫无疑问从量上而言他最多,以至于情爱身体无法用统计学去完成。它可以这么说,凡小说无一不充满爱与恨,特别是情爱往往则是小说的主角。情爱身体遍布文学史上的一切作品,但极端的身体情爱例子,经典文本并不很多,而且千百年来都是遭到禁止的文学现象。最早莫过于《十日谈》,这时的情色身体基本是话语阶段,也就是说,性爱与肉体是经过谈论来确定的,身体的展示作为客体只是被言说,应该说在世界范围内每个国家都有自己的色情身体小说。中国的经典应该是《金瓶梅》,法国有萨德的《朱斯蒂娜》、《索多玛的120天》,后者还被帕索里尼改成电影。还有英国一个经典的作家劳伦斯,他有《查泰莱夫人的情人》、《儿子与情人》。在美国亨利·米勒可以说是位情爱小说的畅销小说家,他的《南回归线》、《北回归线》极尽了情爱身体的描述,后来以他的小说改编的《亨利与琼》电影基本上是一种身体的盛宴展览。另外,还有纳博科夫的《洛丽塔》。法国作家左拉的《娜娜》和《萌芽》也是极尽自然主义的身体写作,在情爱身体的写作中,艺术高下区别在于:一方面仅把身体作为欲望展览,纯粹形而下的性爱只能是一种感观消费,没有什么启发意义。另一方面则是把身体当作一个被压抑的主体,充分展示肉体的被侮辱与迫害。因此在俄国陀思妥耶夫斯基的身体写作也是很有意义的。在今天情爱身体的写作向多元方向无限展开,特别自弗洛伊德的精神分析学产生以后,可以说揭开了性身体的奥秘,因而产生了大量的情爱作品,在性身体与性心理的探索方面分成很多的专题类型,例如恋母情结、恋童癖、性倒错,各种各样的性变异都有作品去表现。这时小说中的身体成了精神学科中各种分类典型的代码,在法国专门有一类色情小说作家,特别有意思的是那种色情的实验小说在文本上也有所探索。一般说来,在世界范围内以小说专门探索情色身体的其艺术成就都不很高,他们也都不能超过各国自身主流文化的最高成就,但是他们无一例外的都产生巨大影响,而且取得了最好的市场效果。关于情爱身体表现的艺术技巧,我想在另外的章节中专门详谈。最近出现的情爱身体的小说比较引人

注意的是耶利内克的《钢琴教师》和德·贝格的《图像·女人的盛典》，后者据说是罗伯·格利耶妻子的佳作。身体是情爱写作中最热衷的。

其三，疼痛的身体。所谓切肤之痛，表明疼痛是最与身体有刺激，反应直接关联的。所以疼痛是身体的最直觉反应。它体现了身体的本性，质量。包括人的意志，抵抗疼痛的能力，《三国演义》有两个疼痛的经典例子。关羽被毒箭所伤，毒入骨，请华佗治疗。华佗割肉，最后在臂骨上刮得窸窸的响，但关羽闲定地下棋，谈笑风生，不可想象的疼痛在英雄身体上不堪一击，同样曹操患头风病，脑内风涎剧痛难忍，华佗要替曹操破头骨治病，曹惜命不敢，并把华佗下狱，最后至死。这种对比既是身体的对比，也是意志的对比。疼痛之于身体是一件无人敢要的礼物。但疼痛在小说中却极有表现力，它与写苦难有直接关联，帕斯瓜尔的一家充满了苦难，实际也充满了疼痛，但身体会采用不同的方式，或逆来顺受，或奋起反抗。疼痛的方式是多种多样的，应该说，医学上有多少种病痛便会有多少种疼痛，对身体而言都会作出相应反应，被文学写作所热衷的主要有，分娩的疼痛，刀枪之伤的疼痛，器官残缺的疼痛，还有超越各器官承受能力的刺激压迫的疼痛，身体的痛是有肉体的物质基础，可以明确指出度最，可分为用语言说出的部分，一般量化的；另一种是语言不可说的，一般为质的，身体写作传统中是那些可说的部分，以一种量化的方式，或作一种比喻、形容、夸张等修辞手段，有一种不能言谈的疼痛，隐疼，无可表达，我偏重于从精神范畴上去谈论它，过去把精神、肉体分得很开，现代身体研究中它们二者是极其贯通的。疼痛是每个人一生挥之不去的一个身体附件。随时都能发生在每个人的生活中，止于今天，人类对身体的伤害是多种多样的，因而疼痛也是多种多样的，谋杀的疼痛，强奸的疼痛，行刑的疼痛，生死的疼痛，人应该有疼痛意识，而且理性地面对它，因为身体是感性的，随时都会有疼痛袭击他，必须要有精神的力量去战胜它，疼痛分两种：一种自然生成，就医学而言，一个人一辈子不可能不生病，疼痛是身体最隐在敌人，应该说人类随时随地都在和疼痛作斗争。自然生成的痛仅针对个体身体，但占绝对多数的疼痛属于另外一种，一种外部强加的疼痛，制造疼痛最多的应该是战争和灾难，小说中写疼痛的比比皆是，尤其用残酷的刑法处置身体，人类刑法便是一部制造疼痛的机器，而且他是永动的。制造疼痛的方式也是匪夷所思，第二次世界大战中法西斯的屠杀，日本人在南京的大屠杀，惨烈的疼痛，数十万人被砍头、活埋。这可视为一种政治的疼痛。在那些恐怖、牢狱、杀戮的小说中有许多疼痛的身体描写，这些痛苦都是表象式的，在艺术成就上不算高，在小说长河里找到经典的疼痛身体似乎不多，比较而言法国有两个作家在疼痛表达上值得我们注意，弗朗索瓦·莫里亚克的《热尼特里克斯》写畸形、变态的母亲独霸儿子，监控独生子到50岁，像织了蛛网把儿子网在中间，儿子

仅是一只网中奋斗的苍蝇痛苦不堪。《台蕾丝·德兹鲁》写妻子长期对丈夫下毒。《蝮蛇结》中主人公路易制造了蛇窟，把一切亲人当敌人对待，莫里亚克的小说充满了对身体的折磨和痛苦，关键他把这种疼痛上升到心理层次，把身体疼痛和一种人性恶的理念结合。乔治·贝尔纳诺斯是写疼痛身体的一个代表，他的在《撒旦的阳光下》主人公多尼桑自我苦修，对自己施苦刑，穿马鬃衣用链条抽打自己，直至昏死。对自己的身体虐待，这个小说已经写到极致了。皮肤上破的水泡连成一片，血汗凝在一起，用链条鞭抽打身体，链环上揭带肉片。此外，他还有《伪善》和《月光下的大坟场》，把这种疼痛与邪恶上升到宗教去认识它。对自我身体的折磨是因为他认为我有何重要。表述疼痛的身体很重要，它也是一个永恒的主题，综合的主题，内在含量很大。

1.疼痛与人性深度的问题相连。

2.疼痛与暴力互为因果。

3.疼痛一定和邪恶相关涉。

4.疼痛的探索最高乃在哲学上延伸。

5.疼痛肯定是社会学中一个重大、综合的症结。可惜止于今天小说对疼痛这一基本范畴重视不够，表现不够，一直没有产生杰出的经典之作。

其四，睡眠的身体，生与死的肉身。小说的重心一直在动态的身体，对于休眠的身体停留在一般描绘几句，理性上重视不够，应该说人体有三分之一时间是处于休眠的，睡眠与梦互为表里，只有在弗洛伊德以后睡眠的身体才真正进入了写作。超现实主义使梦成为一个潮流，梦幻、意识流，使睡眠成了一种写作主体，向一个极端发展。我要说的这种写作仍只是睡眠身体的一个部分，真正的睡眠身体仍没得到重视，睡眠从表症来讲实在是一个不好表达的状态，睡着了，除了梦以外，便意味着睡没有活动，是静止的，可写性极差，正因为如此，在古典写作中没见到有人把睡眠写成杰作，也正因为如此，睡眠反大有写作的可能性。睡有各种状态姿势，睡有各种反应，特别还有一个失眠状态下的身体。我们要开掘人在休眠状态下，人的三分之一状态。这一点要和梦区别，因为梦是睡着的状态，写醒着的生活，想象的生活，仅此，梦身体也没有引起重视。我们把睡眠上升到一个主题，表述各种睡的意象，扩展沉睡中的身体，记住睡眠也是人生一部默片。把生死的身体和睡眠一起谈论，我是有意图的，在生之前与死之后我均把它看作睡眠的两个端点的不同方向的延伸，看似简单实际也很复杂。生死乃大义，而且一直是宗教的核心问题之一。写死亡倒是小说很热衷的一个东西，许多小说始终都有一个隐在的核心，以死亡为眼。但他把死亡作为一个事件，死亡身体成为一种线索，这真是扭曲了死亡意象的奥秘，我们要思考的，死亡是身体的，个性灭亡的最终结形式，如同他的

诞生那样重大。传统写作中一直把一个诞生的身体投以热情的讴歌，而死亡的身体均不忍再看，力量用到了祭奠的仪式上去了。死亡的肉体真正成了悲剧却又不愿让人多看几眼，可见人类身体最终还是草草了事。身体的自我不存在了，便没有别的人重视了，这本身就是一个极深刻的问题，值得我们去探索。

我把这些人类基本本能和基本的生存方式的，由身体直接出现的现象都归于隐身体写作是有重要的目的：

1.要求身体写作要真实，疼之所痛是人物的，更是作者的，重要的他是读者感同身受的。

2.身体表现出来的不仅是由肉体器官，它要引入身体的意义，是客体。但这个客体是主体对象化以后的客体，也就说，小说中人物身体隐含的是作家自我的身体。这要求作家不能有口无心地写身体，另一方面作家本人绝对要重感觉、重体验地对待你所描述的任何一种身体现象。

3.身体是我们大家的必须共同爱护不可随意侮辱他。钟爱人类身体是我们人物写作中的最后意义。这儿有一个理论上的问题，我们重点提出身体写作的意义是要扩大身体的疆域，由人的身体到物的身体，乃至我们世界的身体，具有本体论意义，由身体出发我可以更充分地提示人物与事物更深刻的奥秘，我们身体的启示正是在我们人类身体的自身。

因此，我们关于身体的写作不是缩小它到某一个身体器官来认识，不能把身体缩小到性，性的写作是身体写作一个重要的支点，但身体写作是关乎人类整体的自身思考。身体社会学，身体政治，身体意象，身体哲学。身体文化，性别政治，女权主义，身体与消费等等这里是一个宏大而复杂的问题，可以说，身体是我们的大世界，一切社会个人的问题都在其间显现，这表明身体写作也是有广阔空间的。

第四，现代性身体写作。在传统写作中身体是神化的，西方是巨人与英雄，另一身体则是美的化身。因而，古典的身体是理想的化身，被讴歌，被摹仿的。当然也有恶魔的身体但人们是执以批判的态度。这时候的身体特点：1.是整体的连贯的，在一部小说中人物身体是一致的。2.身体是意义的，为一定价值观而存在。英雄总是为人类大众，为正义，即亚里士多德认为的，是好人，向善的。3.身体被理想化、神化。有超人一样的力量，美女也是超常人的美质，到了19世纪现实主义带来了典型一词，性格也是典型性格，性格化身体成为一个时代标记，这便成为身体特征的第四个标志。身体在历史中刻下了这种种标记，他的悲剧在于均是异于身体之外所赋予的，身体自身的感知体验并没有被发现。简单说，从作者、人物、读者的角度在小说中并不能真正看到身体与感觉和体验身体，如果在英雄身上重重一击，他并有疼痛感。美人的身体其实别人并不知道她哪一个地方是美的，传统的身体写

作没有器官化，这表明身体是抽象之物。身体变成一个价值的代码。

现代性身体写作始于人们对身体及身体功能真正的认识，小说中身体是感性的，不自觉的，因而现代性身体始于理论。具体说，最早应该是弗洛伊德，他把身体内在性的发掘与睡互为表里的梦，梦无疑是身体一种极端的写作，梦始源于无意识的自发状态，身体在被谈论中，在理性化，被纳入一系列理论现象被人类的关注。巴特尔著有《文本的快乐》，另有一个早于巴特尔重要的小说家、理论家巴塔耶，他著有《色情史》，只有他洞察了身体消费的真正秘密。他还著有伟大的身体小说《眼睛的故事》，主人公只是一对眼睛，还有一部绝妙的身体作品叫《痛苦》是散文体。但真正第一个现代性身体还是福楼拜的《包法利夫人》，这位夫人的身体是真正的人物身体，她尽量地摆脱了作者身体的控制。所有喜怒哀乐，包括她的观察，也就是说包法利夫人的身体被承认了。福楼拜是以冷漠超然的客观态度表述的。包法利夫人作为人物身体有了自主的生命意志、爱好、习惯，并由她自身走向了身体的终结，这应该算身体写作的第一个特征，主人公身体，或者说人物身体，在方法上应该是显示的叙述，平静冷漠的客观主义风格，这种写法实际会出现两类人特征：

一类是包法利夫人。完全人物化的一个自我化的世界，包法利夫人没有超出属于她身体所感知的。另一类是葛利叶的纯客观写法，人物是机械的、分析的，众多人物的场景具有装饰性，或者有一种超然冷漠，人物身体失去了鲜活的感知，身体没有情绪、欲望、血肉，如同一具僵尸，这种冷漠是人物的冷漠，人物高度符号化，达到机械人的效果。

第二特征，身体在一个被创制的过程，似真非真，安德烈·布勒东杰出的代表作《娜嘉》主人公娜嘉是一个神秘的现实人物，还有许多超灵的特征。一个外省女子来到巴黎贫困围绕着她，乞讨，流浪。她有自己的想法，但她有预测功能看到异时异地的事物。她似乎出于一个精神病患者的口，预言房子闪光，看到作者一只火手。但是小说中娜嘉却找不到，她是一个幽灵，几乎一直在寻找过程中，我是谁，身体变成了一个对问题的回答，娜嘉似实似虚，说她实在，指她的一切身体感知都是客观的，她从栏杆上把手交给我，塞纳河灯光，对手观看追问，火手在水上，这种幻觉状态人们在日常中能感知，所以火手也不奇怪。她对旅馆里一种恐惧的感觉也是非常逼真的。娜嘉与作者同在，不仅如此，作者还引来阿波利奈尔和艾吕雅两位诗人来确证，同时列举了现实中真实存在的48幅画。他在现代剧院看戏。索郎日小姐像在戏剧中，又像在现实中，但特别真实。在梦中看到的一只昆虫，可以真实地掉在头上，或者反之。如果真正要寻找嘉娜的实体，小说中仅有一个幽灵。现代性身体原来是一个可疑的主体，有待寻找。

第三个特征，人物身体均在异化过程中，甚至由人物身体变成了动物身体。卡夫卡有两篇杰作，一篇是《地洞》写躲在洞穴中的鼹鼠，但所有感知方法都是一个可怜的小人物对现代社会生活的恐惧。另一篇《变形记》人却异化为甲壳虫。这表明身体是一个被压抑的主体。异化是现代性研究中的一个关键词，现代人丢失了灵魂，便满世界寻找我是谁。寻找失去的身体。在这个特征中部分地回答了身体是被异化了的，是变形的，我们可以从这里去探寻身体异化最真实原因。这类作品很多，在现代主义作品中比比皆是。值得注意的是，异化主题是从现实主义开始的。

第四个特征，身体是一个矛盾对立，或者说分裂的主体。这一点和现实主义中写人物性格的二重性不一样。传统写作中人格分裂是指性格的多面性。而在现代主义中的矛盾与分裂是在自我主体找不到的状态下，精神分裂。可以说是我们时代的精神病患者。这里可以列举一个特殊的例子，《纪念爱米丽的一朵玫瑰花》开篇说爱米丽·格里尔小姐去世了。镇上人去送葬，但大家均十年没接触这栋老房子。那是哥特式房子。爱米丽小姐是一个传统的身体。第一代上校免除了她一切应交税款。第二代镇长访问了大院见到了矮小的女人，她不断重复无税可纳。父亲死后爱米丽小姐再没走出院子，屋子里有一股浓厚的怪气味。有四个人偷窥看到爱米丽小姐像一尊偶像端坐，那时候许多天都和父亲尸体在一起，因牧师和医官要求，很久才埋下父亲。她病了很长时间，北方人荷默·伯隆带小姐上教堂。30岁出头只有两个堂姐来看过她，一切都凝固了，很长时间里只见爱米丽小姐买过最毒的药，砒霜，毒鼠用药。后来大家猜测小姐会自杀。小姐和伯隆一起上街，去俱乐部，根据迹象他们会结婚，可公路竣工后伯隆要离去，后来伯隆回来过，黄昏黑人给他开过门，接下来又是很长时间没看到爱米丽。再见爱米丽数年后，发胖，头发灰白，是铁灰色。十年之后才和外界有联系，给上校女儿和孙女儿上瓷器彩绘课。新一代人成长了。镇上最后一个学生离开后，她的前门便永远关上了。守门的黑人也老了。后来所有的纳税通知单都退回邮局了。最后爱米丽死在那房子里了。

镇上人来送葬，黑人打开门迎接一批人后，去了。小姐家的两位堂姐也来了。鲜花盖满了爱米丽，小镇许多人都来参加葬礼。爱米丽活了74岁，她楼上还有一间房子40年没打开过。镇上的人想看看爱米丽生活的房子。打开以后，那是一间布置得极好的新房，年代给了它陈旧，灰雾弥漫的那张婚床躺着一个男人。尸体有一个拥抱姿势，比爱情更能长远持久，他的腐烂与衣服、枕、所有东西都无法和床分开。但尸体旁的枕头有压过的痕迹，近前一看枕上有一绺长长的铁灰色头发。福克纳小说《喧哗与骚动》写法极为现代。但这个短篇手法很传统，接续了爱伦·坡的传统。爱米丽这个人物过去我们只看到了坚持传统而一成不变。其实爱米丽是经过了内心的激烈的冲突、分裂的。首先是她的爱，然后又杀害她的爱，并和一个尸体

生活了几十年而与小镇隔绝几十年。两次行为：一买毒药，一次给镇上人教瓷器绘画课。但我们应该注意的是背景，那个小镇走进了现代，告别了传统。传统的身体进入现代之后的矛盾性。伯隆公路带来的是现代。爱米丽以死的方法和现代斗争，取消生与死，现实与幻境的界限，由此可见，传统与现代的矛盾在爱米丽的身体内发生，这种极端对立是多么惊心动魄。另一个典型的例子是《喧哗与骚动》，第一部分是白痴班吉的混乱眼光看世界。第二部分是大学生昆丁投河自杀的回忆。第三部分是利己主义者杰生的内心独白。第四部分是黑人女仆迪尔西来连缀故事。这四个部分是写康普生一个家庭，表面看来是写白痴、精神病患者、偏执狂。女仆仅是一个串联作用，作为叙事的补充。凯蒂、班吉、昆丁、杰生、迪尔西几个人物，实际是人的形象的各个矛盾的侧面，写的是一个家，也是一个国，一个时代，一个活生生的人，人的不同侧面，他们矛盾、对立，是一个精神分裂的内部。实际是一个精神病患者的自白书，这很好理解，班吉、昆丁、杰生都是有精神残缺疾病的人。不仅如此，这还是一个分裂的家庭。

第五个特征，后现代的破碎的身体。在现代主义巨著《尤利西斯》中的身体便是破碎的，应该说现代手法主要是破碎手法，所有现代人物都不是统一的整体，人物是一个矛盾的主体并作为我们现实世界的象征和隐喻。现代的破碎虽是矛盾分裂的主体，似乎我们还可以重新拼贴组合，可以实行一定的还原，我们关于人、主题、结构都还有踪迹可寻。而后现代主义的破碎，是从整体到细部都是破碎的，因而后现代主义是主张碎片写作方式，形式上切割得更碎更细，在碎片内部没有呼应关系，这么说把碎片比作古董，现代主义能把碎片修旧如旧，碎片还有一定的位置，甚至是有序的。但后现代主义碎片是炸飞了的，是非确定，不规则地散落，连碎片也找不到原来的位置，它似乎是一场雪崩，一场沙暴。《尤利西斯》是现代主义的经典文本，小说中有三个人物德达路斯，青年知识分子；塔尔马科斯，寻父情结；布罗姆，广告推销员。三个人物仿史诗《奥德赛》三个部分，全采用内心独白方式表达，人物只有意识的流动，万花筒一般的碎片，朦胧混乱，前后颠倒。但有一点是明确的，现代主义作品无论意识流，或者超现实，表现主义，他均是开掘人物的意识，人类的精神状态。后现代主义关涉的不仅仅是精神文本，而是认为实在世界是一个庞大的碎片空间，没有结构，没有故事，也没有人物，身体破碎，无器官可以辨认，甚至小说的人物变成了《薛定颚的猫》(厄秀拉·勒·魁恩)、《可见的光谱》(威廉·伏尔曼)。还有热定律的《熵》(托马斯·品钦)；在《看到了月亮吗》巴塞尔姆让他的主人公和未出生的婴儿对话。后现代主义小说不仅词语变成了碎片，还是一种多文本的组合，有图画，有数字游戏，电影院的胶片等等形成互文性。如此说来后现代主义没有身体了吗？有，有身体，后现代主义是让身体也破碎，让身

体在破碎中体会快感，连身体也是互文性的，所有人与人，人与物身体都是互换的。身体碎片以后思维也是碎片，后现代主义碎片是彻底反逻辑的，反中心，反本质主义的，为什么让一切都破碎成为碎片，然后我们对艺术用拼贴原则，这与全球化这个时代的政治经济技术有关，人们不相信整体的东西，逻辑的约束，一切中心均已瓦解，我们的生活本身就是非理性的碎片。每一个人的生存都是此在现时，我们只有对现时进行体验化的真实，过去的历史和未来的理想都因时间性给予隔断了。过去仅是《白雪公主》童话，未来也是一个《熵》的无穷大。现在进行时，巴塞尔姆戏拟童话，品钦用科学问题暗示将来。所有生活均是一种可能性，变化是无穷无限的。

第六个特征，现代性身体是一个欲望的主体。这个特点也许正是我们有许多人鼓吹的身体写作。或者下半身写作简称之为性写作。其实不然，我说的欲望的主体当然有性，性只有在生产概念下来谈论它，才具有意义，但它是一个更为阔大的领域。欲望写作以小说为例可以举不胜举。现代主义和后现代主义的小说均含有浓厚强烈的性意识，自弗洛伊德以后，用小说探索人性、本能、意识、性的奥秘已经不是罪过了。关键看是否真正触摸到了上述范畴里的奥秘，予以揭示出来，又对人类富有洞见和启示。我这里说的身体写作，指作为欲望的主体，主要还不是谈性，因为性老幼皆知，它是身体的一个秘密，不用我去提示。我要说的欲望主体是关涉到欲望政治，说的是权力，生命意志，说的是力和力的冲突，说的是身体形态和身体意象。例如身体在我们谈论它的时候带有许多后殖民倾向，身体有一种被挤压、抚摸、受控的倾向，只有这样我们才能感受到身体。所以女权主义，是指非女人自己的身体，是针对男权而言的，反之，亦然。身体问题没有我们想象的那么简单，仅用性或者欲望就可以抽象了的。在艺术创造中身体还代表感性，从身体产生敏感，产生丰富多彩的想象，身体的特质可以引入我们诸多的想象与思考，更不用说，世界是我们的身体，或者所有的事物均有身体。作为文化读本，我们这个时代在电影、电视、绘画、小说中有太多的身体。今天的网络世界更是一个身体自由出入的世界。提请注意的是，大众文化里研究身体经济学，在回归古典身体时我们要研究身体社会学、身体政治哲学，当我们开出一分时代精神病学的报告时，我们呼吁，爱惜和挽救我们的身体，包括一切生物形态的身体。

四、人物塑造的准则

我们提出一种准则，或告诉人们一种方法是要冒很大的风险的，有许多问题不是我们轻易可以谈论的，例如关于现实、典型、人物、潜意识、压抑等问题，这些

问题均有一个历史过程，对于人们也有一个认知过程，除此之外，人类知识范畴中有许多称名本身就是可怀疑的，越常识平凡，越使用频率高，越值得怀疑，有些人认定了绝不可怀疑的，但它刚好是有问题，例如时间、逻辑、颜色。许多伸手即来的东西均在怀疑之列，小说，古往今来，中外各国均已有之，不应该怀疑吧，实际小说这个概念从来没稳定过，一直是一个变化的主体。人物，也是小说中我们呼之欲出的东西，可我们深究起来，小说中是否真有人物，或者将来小说人物还存否，以20世纪为例，现代主义兴起，小说中的人物实际已是逐渐衰微了。这是因为作者和读者均不相信小说中的人物了，那虚构的一个假人，如果是这样，那还不如去电视和网络去寻找人物影像，因为他比小说人物可感性强多了。不仅如此，有许多问题我们在谈论时，你在评述时，在赞扬中又暗含一种反对。一个人在谈自己否定的问题，那其实是很反讽的了。人物塑造应不应该有一种标准呢？谁都会说应该有标准，不然如何评判人物呢？可是这个世界绝没有一个万能的标准，浪漫主义有他的人物标准，现实主义又有他的人物准则，可以说万千流派就有万千人物标准。最早亚里士多德便提出了人物塑造的四个标准。浪漫主义热爱巨人族，神奇、超常人的人物，现实主义则要求典型环境中的典型人物，现代主义的人物是自我分裂的，我们时代有病，我们人也有病，现代人均都丢失了灵魂与自我。后现代主义则是碎片人物。凡此种种，我们又以何为标准呢？因此我们不能以我们创造什么样的人为标准，好人是标准，那坏人呢？作品肯定有坏人，那怎么办？行动的人，有意义的人是标准，但当今之人在经济和技术的异化之下，人的行为不再中心化，日常行为并非有意义的显示。我们无法按人物类型制订标准，这样我们只能从人物在小说中的功能作用订一个大致的准则。

*第一准则，人物应该是性格的。*这虽是一个最古典的标准，但今天也同样会有性格，有的人说，现代人性格萎缩，庸庸碌碌，没有外显性格，实际没有性格也是一种性格。《林中之死》中的妇人，没有张扬的性格，但内在隐忍实际也是性格，爱米丽一句话不说，是一个沉默的主体，可最终依然显示性格坚忍暴虐。班吉是个白痴，泯灭了人性，实际他的行为方式也是有意图的。应该明确这个性格指的是无论什么文本，只在有人物，该人物应该有他的特征，后现代主义文本《皮男人》中的皮男人便很特征化。皮男人远去了但他又无处不在，他很多行为，你不知道他意欲何为，非常有意思的构成点，他远离了在世界之外，我们也远离了。干什么，表明人的远离状态，人的疏离便是后现代主义的主题，人物的性格上升为很有深层的意义的符号。人物的符号化并非是后现代主义带来的，实际从人物一词产生开始，古典时代便具有符号性。拉丁文（Persona）便含有戏剧面具的意思，在法语和英语，中人物一词具有同源性，因此把人物理解为角色是非常准确的。另外性格

(Character)一词本身也含有人物这个词的双重含义。可见性格即人本身,延伸而指人的特点;另一词性格(Ethos)与习惯同源,该词指的是经常去的一个地方,这里作一些词源分析的目的在于我们不要对性格狭隘理解,实际上人物、角色、性格首先是同一性,然后再是差异性。再从性格(Ethos)看我们表述人物只不过强调了他的特征,人的特征在小说中是指他的习惯性行为方式。

第二准则,人物应该身体化。这是说小说人物应该是可感可视的,对人物本身应该器官化,是躯体他有血有肉,有骨骼,有精气神,也就是说小说中的人物应该和真人在局部上保持同一性,器官对事物有识别能力,在人与事关系世界里有反应能力,对读者而言,他不仅存在于文本之中,也应该在生活中有影像,重要的是在读者的脑海里有形象感,是共性中的这一个,传统小说中做到了人物对读者的一个整体感知,统一性完整性都很好,但人物的身体是个玩偶,器官作用不分明,现代小说倒是视听、感觉、行动、体验都到位了,身体的七情六欲都有了可感性,但人的整体又粉碎了。《尤利西斯》把人的内部感知能力发挥到了极致。幻觉、梦、自由联想、人类复杂的精神状态与想象能力都在那里淋漓尽致地演绎,但《尤利西斯》的人物却缺乏行为能力。身体化便是要人物的五官感知都到位,视觉所见如你见,听觉所闻如你所闻,伸手可以触抚到如同真实的肉体,吃喝、睡眠、爱恨情仇都发自于身体,并且作为艺术的身体要有超过常人的通感能力,身体作为物质形态要为读者所欣赏,而不能仅停留在身体外部一般描述上。让读者的情绪与感觉都参与进来。

第三准则,人物应该是一个理想的实践者。这话的意思指小说人物与生活人物不同,人物的存在肯定会指向目的,即具有一定的意义,你造个假人意欲何为?即便作为人物游戏,玩一次游戏目的也指向娱乐,或者审美,现实生活中不同,大多数人并不一定为意义而活下去,他们是感性的生存。只有活着在现实生活中的是绝对身体,饿了要吃,冷了要穿衣,每一个人要为生存奋斗,要娱乐,要两性生活,而不会更多的去思考终极意义,因此小说中的人物针对活着的人存在,作家的目的要么是一种审美,一种游戏,一种自我观察,或一种自欺欺人发泄,如果对作家有更高的要求,如良知,责任,创造能力,那么作家便会去对自己塑造的人物有高于生活的要求,有一种更智性的东西贯透人物。那么人物便是启示意义的存在。小说中的人物是双重性的,首先人物在作品中有自己一个存在的理由,一个位置,置于一种关系,他是能动的,这样他在小说中才有一致性,他不是玩偶,不是可有可无,可多可少的。严格说来,一个人物如果不是他自身的样子,这个小说便不存在了。另一方面,这个人物是作家意图和目的的执行者。是作家向读者向社会介绍了这个人物,无论作家出于何种目的,他把人物创造成那个样子,总会有一个自己

的愿望，小说中的人物不是实体是现实生活中移植过去的，或者完全是头脑中虚构的，在小说终结时，人物完整了，无论人物是否成功，是否满意，他一定是作家愿望的达成。这个双重性有其同一性的，也有矛盾性。小说中人物和作家心目中的人物一般说是没有完全统一的，有矛盾反而是好事，小说中人物的自主性越强越好，人物是一个复杂的多面体，他逸出作家的意识越多越好，这表明人物的内涵更加丰富，对他的阐释已经超越了作家想象之外。这样，小说人物便成为人类共同理想的培植者，最终成为人类文明的一个符号。

第四准则，人物应该成为人类精神的图谱。一个人物在小说中他的物质标记，外在形态固然重要，他自身得已独立存在，人物便有他自身的那个样子。这就是前面说的，他应该是身体化的。人物不能仅仅是这样一个躯壳，重要的他也和日常生活中的人一样，有他独特的精神指向，人是思维的动物。哲学上说人是有理性的动物。但按通俗的说法，人，无时无刻不充满了想法，是这些想法指导了他的行动。不仅如此，小说中的人物，以我的看法他应该是思想大于行动的人。精神状态异常丰富并且超出常人，简单说，人物的精神应该大于该人物，一方面人物的精神还应该大于读者，我们还有理由认为他还大于作家本人，应该是一个无限丰富的一个载体。这个人物从正常状态看，他应该是人类历史文明长河里精神财富的总和，人物的精神是人类精神的结晶，但人物精神反映、表现着人类精神。因而我们说小说中的人物是我们时代的一个精神符号。另一方面看，小说人物精神又不能完全是正常的，应该有所异常，我们姑且不说他是一个精神病患者，他最少是我们这个时代病态人格，精神分裂的集中反映，古往今来的小说凡属高度具有行为能力的人物一般是鲜明、生动、活泼的。他让人容易记住的是外形，是他那个样子，一般说来这样的人物是比较容易创制的。但最深刻的，真正进入人类精神世界并具有启示意义，有精神价值的，还是那些精神饱满丰富，但又超出常态的人。现代派小说中的人物凡成功的都是一部精神史诗，《尤利西斯》中的德达路斯，塔尔马科斯，《变形记》中萨姆沙（这也包括《地洞》中借鼹鼠表现人的精神状态），《喧哗与骚动》中的大学生昆丁。《堕落》中的克拉芒斯，《恶心》中的洛根丁，《自由之路》的马蒂厄。这些人均向我们展示一幅现代人的精神图画，让我们真正了解到现代人的精神状态，或者存在的荒诞状态。小说人物作为精神图谱，重量还是在长篇小说。具有一个更大更长的跨度来展示人物的精神历程。每个人物作为精神的展示应该具有独特新颖的见解，不能是一个日常精神病患者的呓语，《饥饿之路》的主人公阿扎罗的精神现象表述的是人类精神史，是一部苦难史，即便是爱也是苦难的，爱比死更难。《六月庆典》中希克曼是一种美国精神，但据我看来，那种圣徒式的远不如布里斯经受的精神苦难深刻。《人性的污秽》中科尔曼的精神史便是揭

秘人性深度潜藏的问题。

第五准则，人物应该是一切社会关系的总和。这是一条现实主义的人物原则，按说他不可以作为囊括一切的人物创造的原则，全球化时代个人功能下降，人在庞大的社会和极端的财富与高超的技术中会显得无限渺小，今天的人谁都不能说他是一个典型的代表，他就是他自己。他不是一个网络结构的核心。确实，许许多多写作者，仅仅只在一个极狭小的范围写一点自己感怀。在多元视角中绝大多数的人都低于他的语境，我们今天的人及其社会多少有一些反讽。但一部小说，特别是长篇小说展开的社会领域是宽广的。特别是今天的时空关系的改变，人物活动空间与速度趋向无穷大，所谓大社会没有封闭的小人物，因此我们在考查人的基本关系，分析人的属性，特别在今天的商业经济之下，人作为一切社会关系总和，应该有很大的适用性，特别作为发展中第三世界是如此。在极端富裕的西欧，这一条人物准则应该说作用是有限的。人物作为社会关系的总和，则必然要创造一些典型。在我们今天看小说，典型和塑造更接近虚假，因为它要高度集中，高度特征化，是许多人中的代表与榜样，而今天的人都是芸芸众生，故典型化了的人往往给人不真实感，是夸张的。因而我的说法是，虽然人物仍体现我们社会关系的总和，但却不一定用典型化。这是什么意思呢？我们在创制平凡人时看到他作为社会关系的总和，透视了时代和社会的各种关系，其实最重要的是经济关系。但我们不必要把他特别地进行特征化，把许多人共同发生的特征强加在一个人身上，不仅我不主张典型化，我反而主张平庸化，使你所写的人物和芸芸大众不要剥离开，这样真实感更好，生活味也就更足。现实主义原则在巴尔扎克、托尔斯泰那儿已登峰造极了。可今天人们谁又会把《人间喜剧》和《战争与和平》作为楷模来创造今天的人物呢。

从这一点出发，正好上述我说的五个塑造人物的准则，他们不是唯一的标准，同时也不是所有的标准，应该说还有许许多多的标准。标准可能是死的，是准则，是尺度，但我们人物创造时却是鲜活灵动的。或取其一准则用之，或综合其二用之，也可不按这些准则，根据个人内心的感受或者生活实际中情况，感性地去创造人物。但我这里要说的，写一二部作品，或初学写作，你怎么写，怎么来构建你的人物均可以，但写作进入自觉状态，使个人的创造水平不仅超越自己，而且还要超越别人，达到中外创作的先进水准，你就不得不考虑这些人物准则的深刻意味了。

五、人物塑造的方法

应该说每一个作家创造人物都有自己的独特方法，其独特处或许是不可共用

的。但既然我们塑造人物有共同的准则，这也表明了许多创作方法也有共同性，例如从生活中提取真实的人物形象，通过一定综合的方法使他成为小说人物。这种方法已被千千万万个作家使用，那么便肯定有我们可以共同借鉴的东西。小说中有各种各样的人物，也许就有各种各样的方法，有的人物伴随你漫长的生活同你一同生长。有的人物是生活中偶然的插曲，是即兴的人物。有的人物超过了作家的生成，是有原型的，有家族和民族的集体记忆的特征。不同人物我们会有不同处理方式。还有众多的人物没有现实依据，他是一种意象，一种幻想，一种偶然的触动，我们的处理方式又不一样了。因此，你不可太相信这儿提供的人物塑造方法，这些方法是被过去作家或者我本人使用过。他有一些启发，但最佳的最深刻的方法还是根植在你的内心，而且只有你个人充满了灵性和感受采取的最鲜活的方法，创造的人物便是最好的人物，你用生命创造的人物一定会给别人最深的印象，而且也极有可能最具原创的价值。

第一，看不见的人物塑造。这里是指在小说未进入写作状态，实际人物塑造已进入了作家的内心了，过去传统写作中用十月怀胎来形容他。以瓜熟蒂落为成功。我这里要说的这种看不见的塑造不是呆板的，今天写作的人有谁会去看传统作家的创作谈呢，因为在他们来说，写作太简单了，想写，拿笔就开始，写别人不成，写我自己还不成吗?把我展示给别人就可以了。据我二十多年的创作经验看，写作真的不是那么简单，真是有许多无形的和有形的东西制约着作者，一个人兴致所至，是可以写出作品，但我以为真正的优秀的作品还是不要那么草率，特别是有一定写作经验的人，更不能轻易地拿笔就写。最低限度也要让你自己进入一种写作状态。那么，我这里说创造看不见的人物还是应该有启发的。这一环节，我指一切未形成文字进入小说人物造型之前的工作。这个工作传统作家和当代作家处理方式不一样，传统作家讲究构思，特别长篇小说会有漫长的构思，甚至把构思写成提纲。今天的作家很少有这个讲究了。他们是即兴写作，或者资料写作，前面还说过，自我写作。无论哪一种写作，我仍要强调一点酝酿。这个酝酿分有意无意的，长时与瞬时的。再即兴的创作我仍要强调一种酝酿。也就是说有一种心理准备，你的内心是一座窑，某种意义你在内心的窑里要把这个陶人瓷器烧制好，你的智力在把握这种火候，什么时候出窑，你要找一个最佳的时间，十月怀胎他会有一个自然时间的生产。我们说短篇小说也许可以偶成，但长篇小说一定得要有这么一个酝酿过程，其实有许多经典名篇的短篇小说也经过漫长的酝酿过程。例如博尔赫斯的《代表大会》便在心内写了30年。一个作家的经典长篇小说在内心会经过很长时间的酝酿。巴西作家吉·罗萨的长篇小说《广阔的腹地》由一个偶然因素引起，作者乘出租车遇到了他的老乡，一个牧人讲述的腹地故事。但作家经过漫长的构思，

他查找各种文献档案，收集了数以吨计的资料，仅资料便可以写一部浩大的巴西专著。他的观点是小说家应该写那些不被人注意的东西，要在运动中抓住这些东西，并揭示它们的面貌（《20世纪小说理论经典》下91页）。这个人还写过一个经典名篇《第三河岸》。巴尔加斯·略萨的写作，他说得更明白，首当其冲的是构思，也就是围绕某个人物、某种场面或者只是对头脑中想起的某种事情进行思考。然后开始准备札记注释，做卡片，勾画出作品的大致轮廓，比如，什么时候某人物在这里出场，在那里离去，什么时候另一个人物在那里出场，在那里离去。总而言之，拟订出细微的总纲（同上490页）。上述的构思经验具有普遍性，历史上所有伟大的作家在构建他的长篇小说时都会有一个长期精心的构思过程。就纳博科夫这样极端先锋的写作，也是先采用卡片式构写。在这一点上也许只有超现实主义作家没有预先构思，因为他们采用的自动联想的即兴式写作。人物在酝酿构思中注意些什么：其一，让人物形象逐渐鲜活丰满，也就是说让他的外形感具有明确的特征。其二，该人物他自身奔赴一个什么目的，作家在他身上发现什么独特的东西，这个人物要实践什么样的理想。简言之，使你创造的人物的精神内涵丰富起来。其三，该人物的标记，细节特征，文化身份，可能建立的各种人物关系。意即该人物应该和他的背景融合起来，但又有冲突。其四，该人物的行为方式，包括性格，命运发展，他活动的几场重大事件。其五，你创造的人物要在你脑海里呼之欲出，日日夜夜都伴着生活，但生活中并没有这个人物，因为他太特殊了，一定不要让真实人物牵着鼻子走。其六，人物塑造时相并地和你设计的情节故事联合起来考虑，但要以人物为主，包括人物某些语言，某些习惯，以及他如何推动事件和各种人物关系的。这时构思中的人物虽然成熟了，在未落笔之前，他仍是摇摆不定的，可以不断修补，或删改，一直到某时候你会有一种抑制不住的冲动，想把人物写下来，这时候便可以创造开始了。

*第二，给人物命名，命名是一个人物文化身份的暗示。*命名，必定伴随着该人物的介绍，这种介绍性略语传统作家十分重视。例如司各特、狄更斯、巴尔扎克均使用这种介绍性略语，这个好处是让读者最最简捷地了解你的人物。人物必须命名，因为你酝酿的人物在脑海里始终是不稳定的，只有命名才能使人物固定在你的纸质媒体上，只有命名才使人物具有写书的性质。命名方法：

1.给人物一个文化性名称。这个很好理解，人物的名称，暗示着他的出身、家族、地域、文化语境。乡村与城市的人物名字有差异。中国乡村普遍使用珍、兰、秀、梅、英、花等为女孩命名，城市则以晶、洁、娜、雅、敏等字眼儿。

2.给人物标志命名，这个命名是一个时空特征，或标志特征。如建国、东方、跃进、刀疤脸、狗儿、王海南、陈京生等等。

3.人物无名，这种无名是故意的，让人物名字缺席很有意味，他的出场每次只给一个特征。常以那人、戴斗笠的、汉子、胖女人。无名也是一种命名，突出不定性、神秘感。

4.给一个人物多名，学名、特征名、假名、绰号等，使人物身份复杂性格也是复合的。

5.按其社会职务、位置、人物功能命名，一种社会角色名字，掩盖其自身真名，表明一种身份异化、如某市长、厂长、经理、公关小姐。

命名的方法是多种多样的，总之一定要命名，为什么这么说？据我的经验，人物一旦命名，他自身便会按名字活动起来。名称符号是一个导向，也是人物活动动力之一，人物有许多特征也会随名字而出。名字是一个很重要的内心暗示。我这里要说的是，命名，不能随意拿个名字给人物安上。人名不是一个随意记号（当然作品中有些随机人物，你可以随定一个名）。小说中的主要人物形象千万别随意命名，第一方面，也是最重要的方面，你心中的人物是唯一的一个，这个人物和其他任何人物不能混同，他和别人怎么区别的，这名字一定是唯一的合乎心中的意象。第二方面，人物名字一定合乎你小说中角色的性格特征，可以采用记名记特征的做法。人物自身的统一性，实际就在自己的个性特征上，人名便是这一特征的符号。第三方面，人物命名和作家意图、人物含义结合起来，他也许成为一种命运暗示，或人生某种东西的象征。甚至还是一个社会寓言。鲁迅的阿Q命名便是一个绝配，他的命名还有细节特征。第四方面，人物命名有独特性是好的，但要大众读者易认好记。读起来上口，但又不容易混淆。生活中命名是人的一生标记。现代社会也可以改名。小说中人物命名可要小心。主人公命名和小说标题一样重要，马虎不得。这里说的是人物命名，顺带说一下地点命名，地名也很重要，有一些情况下可采用地理实名，但多数乃是虚构的地名，核心地名和人名一样重要，人物活动在其中，主要场景事件也在其间，所以地名也要有特征感、象征性，或者与人物和事件有某种暗示。我个人写作地名对我很重要，我爱在纸上随乎写下几个地名把它在不同的点上固定下来，比较，移动，使人物有了活动的点，有了空间区域。如果说人物命名是把人物形象固定，那么地名则把人物的活动固定，使一个人物不至于逸出想象的边界。给人物命名是一种造型工作，给地点命名含有对人物与事件着装的性质。

第三，人物的性格塑造。这是古典写作的最关键的核心。他要确定一个人物的属性，一个人物的特征。每一个人都会有性格。日常生活中我们会说某人没性格，是说人总是在其本质上，没特别彰显出属于他的本性。可以肯定每个人都会有个性的。什么叫个性呢？我以为是如下方面的：一是属于血缘家族的特征，例如好勇

斗狠，或温和柔顺，或狡猾多疑。一个家族里由于血型一致性格也一致。另一方面习性爱好，喜欢什么颜色，声音，或饮食中的口味，个人习惯性的动作，或者用语，这表明他身体亲和某一种东西，当然这种发自于生命本能属于无意识状态，也有在后天某环境里或地域的气候、地理特点、物产特点会受一种地缘文化影响产生的意识与特性，这两方面，即潜意识和意识斗争的结果，会产生一个综合的习惯，形成性格。第三个方面是后天的，社会改造的，个人秉性在社会活动中会发生变化，例如一个军人在部队长期生活，那人的性格会鲜明、果敢。一个政治活动中的人很自觉地表现出他的领导设计，包括谋划方面的性格。一个在商业圈里活动的人便显示他的精打细算的性格，可以说个人性格带上了社会职业化的特点。一个人秉性中其实会有多种能力，随环境变化他会去适应，也或者在环境的活动中加强了他这种性格。这三个方面我们可称之为本能性格，地缘性格，社会性格。本能性格看的是个体的生命能量；地缘性格看的是种族家族和出生环境的影响；社会性格是一定历史社会时代状态的综合反映。个人性格也许有多方面的，我们叫多重人格，这种多重人格也是个体本性与社会结合的产物，一般说来社会因素占主导面，在不同环境里以不同性格示人。因而多重人格带有异化和扭曲和痕迹。一个内在力量强大的人一般都会坚持一种主导性格。所以，从性格考查一个人能洞悉一个人很多秘密。因而某种意义上说，我们塑造人物实际是指用一些修辞手段完成一个人物性格定型的过程，性格无疑是一个过程，在中国最伟大的性格小说应该是《水浒传》，他完成了人物一系列性格的定型，例如宋江性格的矛盾性，林冲在委曲求全中的反抗，武松侠义情怀，鲁智深豪气冲天，包括杨志、石秀等人物的性格无一不在过程中完成展示。而这个性格塑造过程基本是用情节设制而完成的。因此，我说性格塑造的第一个方法，是情节塑造法，这是人物的行为动作去完成的。用特定的故事，特定的细节揭示人物性格的主导因素。例如表现武松侠义、爽朗、嫉恶如仇分别用了打虎、杀嫂、杀张督监的故事。这表明故事为性格所形成。例如曹操多疑用了杀吕伯奢一家为代价。性格多疑在曹操性格中一生是统一的，晚年竟然怀疑华佗，杀害了一代神医。爱米丽性格中有极端残忍的东西，她居然用老鼠药毒死自己的情人，并和死人同睡一床几十年。这是一个爱与恨极端的例子，但它却深刻揭示了爱米丽的性格本质。弗兰克·奥康纳的《醉汉》也是用情节塑造性格一个极好的例子。斜坡巷的杜利死了。他是一个流动推销员，儿子上学了，有车。他是个知识分子，爱聊天，交游广，城里发生什么他都知道，几乎每晚都来我家与我父亲说新闻背后的新闻，我父亲也算读书人，和杜利很谈得来。可他突然死了，父亲伤心极了。在布拉尼巷能读报又看得起父亲的只有杜利，巷内其他人，连木工都觉得高出父亲一头。因而父亲很重视杜利，他去世了父亲要亲自去送葬的，

尽管误了一天收入。爸爸讲良心，要对别人好。父亲有个毛病：酗酒。但他知道戒酒，也明白酒的害处，不愿把节约的钱浪费在喝酒上，但一旦他情绪坏了，被别人看不起，他会喝醉的，只要一次喝醉接连会几个礼拜都会因醉酒误工。参加葬礼的也是一个特别好的喝酒机会，妈妈深知父亲个性，便极力反对。

妈让我陪父亲去参加葬礼目的是控制父亲喝酒。葬礼由市府主持，有五辆马车，十六辆篷车，教士、议员都来了，彼得来了，他是坏人，只是蹭酒喝，占便宜。克劳利夸耀和杜利关系好。父亲在盛大的葬礼中很兴奋，有天性中的虚荣和轻浮，为把杜利引为知己而高兴，自己给老朋友送葬很庆幸，他对克劳利说，在人散以前咱们离开。但车队在酒店前排开时，父亲还是忍不住，我拉他回家也不行。父亲尽量控制，但还是不愿离开，所有熟人都知道，米克·德莱尼又醉了。我在父亲身后也偷偷喝了一口酒，父亲高谈阔论地说乐队。我喝完一杯酒就晕晕乎乎的，还引发了我的忧郁症，父亲回身拿酒杯时，发现没酒了。还和几个人争执，谁偷了我的酒，结果发现儿子喝了酒，醉了。吓坏了，把我带回家（我成了醉汉）。我醉后，父亲和周围的人讨论，父亲不好意思，没带好孩子，又给别人没好印象。我在回家的布拉尼巷想起了杜利先生便唱起了一首父亲喜欢的歌。我的醉态引起街道上的人议论和大笑。父亲觉得非常丢脸。我醉得很厉害，他无可奈何。我醉了显出极没教养，骂人，和别人不礼貌，形象也弄得又脏又狼狈。全街人都看着爸爸。父亲说，我再也不干了。活一千岁也不干了。克劳利把我送回来后溜走了。妈妈抱着索尼一阵风进来，米克，你把我儿子怎么样了。你和克劳利寻开心把我儿子灌醉了。父亲怕街上人听见吵架，急忙给妈解释。你拿血汗钱喝酒不算，还把儿子带坏，让他也变成和你一样的酒鬼。妈妈照顾我，父亲可怜地说他白白站了一天，一滴酒没喝，还在街上丢人现眼。第二天父亲老实地上工了。妈妈在床边吻我，好像是我的功劳让父亲戒酒。妈说小勇士，是上帝让你去的，你是他的守护天使。这么一个小短篇小说不仅塑造性格，而且用误会故事法，使性格完成一次真正的转变。这种误会颠倒法特别适合中国故事，在《三言二拍》中这种颠倒误会是层出不穷的。为了加重这个故事效果，还让我在街巷把眼角碰破了，流出鲜血，这更加重了拉里的酒中醉态。这个故事不仅是塑造了性格，还有一种更深层次的东西，父子俩均成了醉汉，小街的人物风俗也很浓厚，市民中的虚荣很浓厚，喝酒也成了一种风习，儿子成了醉汉虽然成全了父亲，但儿子今后会怎样呢?他会提出一种思索。我们用一种什么样的社会理念对待这一个小镇的风俗和那里的人们呢？这也暗含着一种人们的性格改造。同时也揭示了性格和环境的关系。

第二方法，特征或标志性塑造人物性格。这里指人物在性格上有一个外部特征。我们说性格是习惯形成的，人物固定的喜欢某种颜色，习惯一种什么手势，爱使

用一种什么样的器具。狄更斯小说中甘弥区夫人，不断想到那个老东西，Heep嘴里总爱带一个谦卑的词，在宗教仪式上总有一个固定的手势。这些性格特征，1.作者在小说的某地方用人物的口强调介绍。2.在某种语境内反复出现，这会留下人物性格的痕迹，在犯罪之后留下一些线索。3.人物重现几次，类如蒙太奇中的特写。4.以某一饰物或特征作为人物的象征，人物现场虽缺席了，通过象征物表示隐性存在。这种标记性特征，要特别注意的是合乎人物身份，适合他活动的场景，仿佛人物身上就要长出这么一个东西，例如贾宝玉身上有一个特征：通灵宝玉，是含玉而生的，这个玉在焦大身上便不合适了。同理，宝钗身上的金锁也是必然的。这种象征标记是性格的，同时也是命运的。

第三方法，人物动作和语言的性格。这主要指个性语言，例如可能是习惯骂人的一个脏话。某种动作暗示内心的决定。再有某种固定的笑声。这些特征其实日常生活中便大量存在，古往今来写吝啬之人都会有一些固定的动作，例如手指和眼神对金钱的方式。

第四方法，关键场景与事件中人物最本质性格的显示。这主要用于揭示深层性格特征。布勒特·哈特的《田纳西的伙伴》，这个小说开篇便适合我说的一种方法，人物命名，没人知道他真实姓名。1854年山第洲大多数人都有另外的名字，例如服饰与习惯的，叫粗蓝布杰克，发酵粉比尔。因错误和倒霉取的名字铁血海盗，黄铁矿。田纳西伙伴也是个别称，他1853年离开扑克滩去了斯托克屯在那儿找到了一个妻子，结果田纳西把伙伴的妻子拐跑了，等到大家再见面时田纳西并没带伙伴老婆，说是跟别人走了，但伙伴欢迎他，这时山第洲的人对田纳西反感了，大家知道他是一个赌徒，又是一个小偷，还把他伙伴也牵连进去了。但伙伴仍和田纳西要好，于是大家认为他们共同犯罪。田纳西作恶，有一次遇上去红狗的陌生人，骗了人家钱，小刀、手枪、红狗和山第洲人联合围剿田纳西。田纳西子弹打完了，被人家堵住，他们打赌，最后田纳西被捕，山第洲河谷风光很美。法官和陪审团根据情况可判他绞刑。但也可以轻判，田纳西的伙伴出来了，生得矮小，四方脸，衣裳也不整洁，样子很怪，他来替田纳西说话，他们认识了四个年头，今天你们抓住了他，获得荣誉，还要重罚他。我很公正，我用一千七百元钱的砂金和一块表来抵他的罪行。这是我的全部了。法官说田纳西罪行不用钱抵。伙伴思考良久说，这事儿是我干的，和田纳西没关系。他和田纳西握手，没多说话退出去了。这两个人从此没活着见面。法官林奇最后把这个案判定了。破晓，田纳西在马雷氏山顶处决。那个山上风光优美，处死田纳西，当时《红狗号角报》有详细的报道。吊死田纳西的那棵树，成为千坏事人的警告，许多人围观，田纳西伙伴不在，人散。有一辆驴车停在路边，田纳西的伙伴驾着自己的车来替田纳西收尸。并说有愿参加葬礼的人我欢迎。

他运着尸体，隆重而庄严。长形棺是用淘金槽梆做的，有树枝与花饰，人们半是好奇，半是玩笑地跟着灵车。伙伴把田纳西葬在自己小屋的旁边，那里是他新婚种的园地。他亲自把田纳西背下墓穴，他说把一个在外浪游的人带回家了。后来人们调查了他。他没有同田纳西犯罪，所以人们友善地帮助他，但他从此病了，在暴雨的夜晚，他说要找田纳西去，人们劝阻了他。后来伙伴经常喝醉，便去山上那棵松树边，他说，田纳西我们重逢了，他脸上红红的，很高兴。对中国人来说，这是一个以德报怨的故事。故事前半部主要写田纳西的恶行。挖朋友墙角，把他女人勾引走了。赌博、偷窃、抢劫，做尽了坏事，法官和人们将他处之以绞刑。罪有应得，偏偏是受害者来救他。死后安葬他。正好是不多的细节表达伙伴的精神品质，伙伴的救助包括生与死，生救人，死救灵魂。性格完整而统一。田纳西坏得够可以了，性格也分明得很。

人物性格塑造的方法其实很多，例如采用讲述的，可以介绍人物性格，或者分析人物性格。还可以在矛盾冲突中表现人物性格，只写人物的行动，而且要行动不停。有鲜明人物性格，用一句话能概括的人物，福斯特叫扁形人物，即类型人物，是单一观念和素质塑造的人物，通常叫有脾性的人物，它有一些戏剧的、漫画的特点。这类人物形象生动，易于记忆，易于认识，《水浒传》中的李逵、鲁智深便是。扁形人物国外17世纪便有了。人物性格因素不只一种。性格复杂，多面人格，人物内涵比较丰富，不能用一句话说清的人物，叫浑圆人物。例如《水浒传》中的宋江、林冲。奥斯丁《傲慢与偏见》中的卢卡斯，福楼拜笔下的包法利夫人，《战争与和平》中的所有人物，陀思妥耶夫斯基作品中的人物。浑圆人物是一部长篇小说中最重要的。他具较高审美价值，认识价值。我们塑造人物性格是包括这两类人物，扁形人物和浑圆人物我们作品都需要，在性格塑造上我们均要倾注全部力量。

第四，以虚写实的人物塑造法。这一人物塑造方法小说例子特别多，而且写得非常好。它的方法是小说集中力量写一个人物，看似主要人物，但随着小说进展会有新的发现，我们才知道小说的真正目的是写另一个人物。中国传统的方法叫声东击西。但又有几种不同的情况：一种是主要写第一人称我，但小说在后面陡转写到真正的主人公。第二种是写A角，目的却在B角。乔伊斯《死者》大量的是写丈夫加布里埃尔在舞会的活动，充满虚荣的表演。但最后却是落在表现妻子格里塔内在精神上的痛苦。第三种是人物的抑扬法，先把一个人物基调定得很好，写足了，最后个别细节把人物坏的本质发现出来。特别在爱情小说中最常见。如《德伯家的苔丝》。或者先抑后扬，有些人物看似不好，最后显示出优秀的品质。第四种是反讽式人物。人物有许多不合常理、荒唐的行为，哀其不幸，怒其不争。看似小说在批评这类型人物，实际上是借力打力在于批判某种社会理念和现实状态。虚实、抑

扬、误会、颠倒的方法在情节性人物塑造中是很有力有用的一种方法。这类方法要求技术熟练，手法隐蔽，内涵要深厚一些。爱尔兰作家乔伊斯的《阿拉比》就是一例。北理查蒙德街有一头是不通的（具有象征意味）。除了学校的孩子走动，那里平时很静。街尽头有栋无人居住的房子，从前我们的房客死在后客厅里，长期关闭，房里有霉味，房间也乱糟糟的，有些书籍，如司各特的《修道院长》，我喜欢《维道克的回忆录》那个教士把存款捐给了修道院。冬天，天黑得早，我们在街巷里玩、跳跃、喊叫，声音在马路和各楼回响，晚上各楼里的灯把街照亮了，有马棚，我们跟踪叔叔，看着曼根姐姐，她召唤弟弟。我每天早晨都能看到她家。我总看着曼根姐姐棕色的衣服，我赶快出门尽量跟着她走到分路的地方，我们没讲话，但听到她的名字我就激动。每周末我都陪姑姑上街，在大街上各种各样的人，劳工、醉鬼、伙计、卖唱的女人，有支爱尔兰动乱歌谣，这是一个嘈声汇聚的地方。

我感到端着圣餐杯在人头中走过，我会做祷告、唱诗。她的名字几乎从口里说出来。心里有股潮流，让我流泪。我对她的爱慕像竖琴，她的音容笑貌就这么弹响，有一天，傍晚我走到教士死的后客厅，雨夜很黑，极静，从玻璃看到密密麻麻的雨，远处街灯闪烁，我快要失去知觉，想把感观隐秘起来，我合手呼唤着爱。她终于跟我说话了。她问，去不去阿拉比，那集市很好。她不能去，她弟弟和另两个孩子在玩，周末修女要静修。她拿着薰衣草。灯光落在她白嫩的脖子上。白衣素乎，我去，便给你捎点什么来。那晚之后我脑子里各种怪念头，夜梦，烦学校的课，打开书页她的样子就在里面。阿拉比在召唤着我。我对姑姑说，我周六晚去阿拉比。姑姑怕我跟秘密组织共济会有约。学校老师也教导我，要认真在学校活动。周六早晨我对叔叔说，晚上我去阿拉比。没想叔叔同意了。晚饭时我准备出门在房里走动、唱歌，一个小时我还站在窗口什么没看见。我下楼，当铺莫塞太太在饶舌，我吃茶耐着性子听她说，很晚了，叔叔还没回，我急得在屋里转，姑姑说今天去不了，改天吧。九点，叔叔才回来。我要了两先令银币沿着火车站白金汉大街走。街上全是买卖人，气灯亮得同白昼，我在火车厢等了好一阵，直达集市。九点五十分我到月台旁，前面是一大建筑物，我找不到花六便士能进入的口，我用一先令进入了旋转门，一所大厅，环绕的长廊，几乎所有棚摊都关了。这个巨大黑沉沉的厅，我一种沉寂感，孤立无援，在一个咖啡馆我听着两个男人在盘子里数钱。在一个搭棚里我听到女郎和两个年轻先生说一个小子撒谎的事。女郎问我买什么。我说不买，谢谢。我看着棚摊恋恋不舍，但毫无意义，我离开那棚区，顺市小道走，把两小便士放进口袋跟一枚六便士碰响。集市熄灯一片黑暗。

我凝视黑暗，我受虚荣心驱使，眼里燃烧着痛苦的愤怒。

很简单，少年对曼根姐姐怀有一种深厚的恋情，单相思。但是小说写了许多无

意义背景，叔叔、姑姑、教士死后的客厅、街市孩子的玩闹、莫塞太太、售货女郎。大量的环境与少年爱大女孩没关系。那么看似写单恋，实际呢，各方环境都连接着情绪，都是成长的烦恼，个人孤独感慢慢地成熟。他向往少女，向往集市，日常平庸的日子里她想的什么不知道，而少年有一种情调和内心憧憬。但到了集市浪漫破灭了。宗教的兑钱人，女人的调侃，我在自我的影子中明白了。我仅是一种自我欺骗。小说是少年的自我醒悟，那么含义是很深沉的，这便有意思了。我们如果不精心体察是很难看到作家深刻的用意的。

第五，用人物语言来构成人物形象。人物语言是人物形象生动活泼，揭示行为动机一个非常重要的方面。传统小说中有许多经典的对话小说。瑞士作家弗里施的《蓝胡子》便是一个对话小说。小说中有审讯笔录、回忆、自我独白，与我对话是我拟想的构成，幻觉与猜测。人物在死死地寻找自我，揭示原因，但最终自我过程无法完成（自己无法明白自己的价值是否完整），这是一个很长的对话小说。我另举一个经典的例子，海明威的《杀人者》，在亨利的餐馆里来了两个人站在柜台前。柜台边乔治问他们要什么。阿尔和另一个都不想吃什么。天暗下来有了灯光。尼克和乔治谈话。第一个人要吃的东西，现在没上，乔治说等六点正餐吃吧，现在五点。第二个人说现在5:20分，快了20分，第一个人说倒霉的钟，你们说有什么可吃。乔治说，夹肉面包。各种牛排、火腿、蛋都可以。他们要正餐。有些找碴儿。

阿尔戴顶礼帽，单排扣，黑大衣，脸白，嘴唇紧，围白丝巾，手套。我吃火腿蛋。另一个说我吃咸肉蛋。他和阿尔身材不同，但穿得像双生子，两个大衣很紧，胳膊支在柜台上。有什么可喝？阿尔问，乔治说，白啤酒，姜汁啤酒。阿尔反复问一次，乔治答。这个城市很热，另一个人说，这叫热点。阿尔问，你晚上来这里干什么？另一个人说，他们来这儿吃正餐，都来这儿大吃大喝。对。乔治回话，这时阿尔和乔治对话，你挺机灵。不，你是个傻瓜。你叫什么？尼克·亚当斯。又一个机灵的小伙子。另一个人叫迈克斯，这个城市尽是机灵人。这时乔治把两盘肉送上来。两个人分着吃，不让店里人看他们吃，再继续说机灵的小伙子。迈克斯让尼克到柜台后走走，阿尔说，你最好走走，站在厨房里。黑人。乔治作答。让黑人来一下。你知道这时在什么地方？阿尔说，让那个黑人来一下。乔治开门，山姆。你来一下。阿尔让站在那儿，山姆穿着围裙站在那儿。阿尔从柜台离开，黑人和机灵小伙子到后面厨房去。于是矮个儿和尼克，山姆进入后面房里。门关上了。迈克斯和乔治对坐但不看他，望着墙上镜子说，亨利的酒吧变成便餐馆。喂，机灵小伙子为什么不说话？你们干什么？阿尔声音从厨房里，你告诉他干什么。几个人反复递话，要干什么？迈克斯看着镜子，我们要去杀一个瑞典人。你知道奥勒·安德生是一个高大的瑞典人。他每晚都来这儿吃饭。然后他们说看电影。你们为什么杀安德生？乔治不解，他没

机会对咱们怎样，他只会见到我们一次，阿尔从厨房说。我们替一个朋友杀他，受人之托。阿尔和迈克斯互相说，不准说了，修道院是真正的。

乔治看钟，六点一刻，大门开着，一个电车司机进来了。乔治有饭吃吗？山姆出门了，大约半小时后才行。我在街另一头。这时六点二十分。迈克斯说机灵，阿尔说我会用枪打死他。到了六点五十分时乔治说，他不会来了。餐馆还有两个人，乔治到厨房阿尔歪戴着礼帽，一支锯短的枪。尼克和厨子背对背捆在一起。乔治给那个人面包，那人付钱走了。

乔治说，你们朋友安德生不来了。时间已七点钟了。迈克斯与阿尔重复，再等5分钟。他们商量将黑人和店里的人怎么办。没什么。他们只不过让我们开开心罢了。他俩走了。乔治看着窗外，那两个人像杂耍的。乔治到厨房把尼克和山姆放了。他俩不解，为什么杀安德生。乔治让尼克去安德生那里看看。三个人讨论去不去。尼克说我去趟赫思奇公寓。尼克顺着弧光走，拐弯小街第三幢房子便是，尼上阶石按门铃，一个女人开门。女人领他找安德生。他是一个重量级拳王，懒洋洋地在床上躺了一天，尼克告诉他刺客事件，他没事儿一样。尼克下楼女人和他对话，安德生很和气，他待了一天应该走走。女人贝尔太太替赫思奇太太管房子。尼克回来把情况告诉了乔治和山姆。安德生也许卷进赌博斗殴的事儿。尼克和乔治议论这件事。尼克不解，他面对谋杀还在屋里躺着，他们为什么杀人？真糟糕，我还是离开这个市镇。乔治说，你走吧，想那么多，你不如想一点别的事儿呢。

这个小说分为一长景，三个短景。纯客观的显示。第一场景歹徒手套，眼睛看镜子，把尼克山姆捆起来。但含蓄，用毛巾塞住嘴。打斗。第二个场景换了一种手法，第三个场景拳击王的静态，第四个场景返回到店里的讨论。长景是两个歹徒在亨利餐馆等安德生。三个短景：一是报信。二是见拳王，三是对结果的讨论。小说写的表层东西非常明白，客观，但深藏在其间的东西就得思考一下了。如何深入，我们进一步分析人物关系。看每一个人的性格。尼克胆怯、懦弱。山姆怕事，觉得冤枉。乔治冷静面对。安德生一种是他早知此事因而一天没下楼，一种他听了压根就没把这当一回事。这几个人物都是通过简洁的对话显示出他们的性格。对人物除了安德生和两个杀手有几句简单的描写，店内几个人均没描写。这个小说技巧很足，第一个场景把所有故事说完。后面三个短景不过是补充、余波。和杀人者无关。仅仅只是针对杀人者的态度。如果是长景小说写完了，那仅仅只是一个杀人未遂的过程。主题意图呢？这个小说显然不是写杀人，实际写的是没有杀人但却是杀的效果。这使小说由歹徒和安德生那儿落到尼克和乔治身上。乔治一直巧妙和歹徒周旋，他同意通知安德生，结局他认为最好别去想这件事，常发生这种事我们只能和环境妥协。尼克主动去赫思奇公寓见了拳王。这个铺垫很有意思，他明知被杀

害为什么还在屋里等待。等待杀害，等待平庸，生活难道就是一场等待谋杀吗？尼克忍不住，他要离开市镇。这个小说的发现在尼克。歹徒以游戏态度做杀人勾当，无论多么重大都是插科打诨的生活，杀人如儿戏一般。安德生对待杀他一事是可以采取措施的竟无动于衷，也是如儿戏一般。生活失去了判断标准，无论重大与微小，犯罪与友爱。

第六，运用精神分析去创造人物。我把这种涉及心理精神的方法分为两类：一类是心灵辩证法的心理描写，这里传统的，例如莎士比亚采用内心独白。陀思妥耶夫斯基的双重人格的揭示。托尔斯泰便是用心理辩证法。别具一格的还有迦尔洵的《意外事件》。安德列耶夫的《思想》。这种方法进入人物内心常使用导入词，人物有完整行为过程，事件发展，人物关系，简单说人物在时空上有一个框架。是作家进入内心展示心理矛盾状态。二类是意识流方法。最早的文本是法国杜雅尔丹1887年的《被砍倒的月桂树》，但不成熟。最重要的是施尼茨勒的1900年《古斯特少尉》，小说写少尉一夜的意识闪烁，他名誉受辱决心以自杀挽救荣誉，没想到清晨污辱他的面包师中风死去，他心里的压抑宣泄平衡了。意识流小说经典相对集中，1913年的《追忆逝去的时间》；1916年的《青年艺术家画家》；1919年的《墙上斑点》；1922年的《尤利西斯》；1923年的《埃尔泽小姐》。这两类均是内心精神的冲突，前者是导入人物内心帮助分析。后者是直接进入内心，没有任何评论与解释。意识流复杂多变，它大致有几种方式：1.环境反射方式，在一定的背景压抑产生的痛苦的精神反应，是自由联想的。2.意识深部沉积方式。通过昏迷，梦境，沉醉及受到心理创伤涌现出来的。3.喷发扩展方式。精神与情感结合，节奏快捷，联想幅度大，时空大跳跃，意象高密度重叠。4.凝聚集结的方式。精神集于一个意象，或某物一个点反复滚动式想象。这一艺术方法我将在先锋小说中详细论述举例。

第七，人物缺席法往往使人物形象异常深刻鲜明。在小说中核心人物一般是在场的。但也有作家集中写的人物不在场。还有几种情况：1.一种是绝对不在场。《死者》中死者是一个会唱歌的十七岁男孩儿。他死了，不出场，但他影响整个小说的故事、人物与结局。2.一种人物是部分的在场。例如麦卡勒斯的《侨民》费里斯从巴黎回佐治亚故乡参加父亲葬礼，过去旧人多已死去活着的已物是人非，他有人生无常的恐惧。他有八年没见到前妻，优雅美丽。回巴黎飞机明天上午才走，他给贝利（伊丽莎白的新丈夫）约前妻。他充分准备，他晚上见前妻，去东15街，想象她丈夫，开门却是一个彬彬有礼的男孩。叫比利。然后见红发贝利，体态笨重。他记忆前妻浴后美丽的身体。费里斯和贝利及孩子闲谈。很久了，伊丽莎白抱着女孩出来了。依然很美（大约小说在三千多字以后前妻才出场）。费里斯这时觉得是一个旁观者闯入了一个温馨的四口之家。他觉出了孤单。他们说父亲去世，小比利这

才知道妈妈和这个客人结过婚，前妻要求他演奏昔日钢琴。音乐记忆。晚饭他在一家人中，他有点醉了。谈话中他撒了谎，说自己已和珍妮结婚。实际珍妮和一个白俄还没离婚。他谎说带珍妮小男孩上公园。这时女仆上生日餐，吹蜡烛，原来今天是他38岁生日，自己忘了。晚饭后全家送他离开，夜景的街市，他更加孤单。第二天他离开纽约。半夜回到巴黎，一路上他想着前妻。

珍妮在一家夜总会唱歌，小孩瓦伦丁为他开了门，小子画画，他希望带孩子去退列里公园，去骑马，去木偶剧场。瓦伦丁说剧场关门了。孩子偎在他怀里，他有一种内疚，抱紧了孩子。他有恐惧，死亡，岁月已经荒芜了。他的爱情多变，激情能控制时间的脉搏。伊丽莎白迟迟缺席（街上幻觉地闪现）前妻为了他做生日。飞回巴黎的失落，再想前妻是一个旧梦。因此前妻是半缺席，珍妮是完全缺席的，她没登场，他和珍妮会怎样呢，前妻的缺席作用是在于忆旧，一种不可追回的东西，她的美好并未流逝，分别之后又有生日宴会，这种不可寻回来的东西，是一个美好的代名词。珍妮的缺席是他将来该怎么做的问题，这种力量是心理的，是情感与精神的。如果仅是物质的那力量便小多了。3.一种象征性缺席，某人某物的连带想象。例如老房子、老树、物与人均成为一种残缺。或者自己在想象中的某人，过去美好的，后来完全变成另外的样子。体现的是一种情感的失落，心理的失落。鲁迅笔下的少年闺土、杨二嫂、祥林嫂。爱米丽和僵尸睡了几十年。这种缺失比前两种缺失不同，象征物是一种符号，实际上是一种意义缺失，人类生活中有某些理念与信仰是不能缺失的，这种缺失的心理真空，意义毁灭，对人类可以说是难以弥补的损失。缺席的人物正好是我们极力挽回和拯救的。

*第八，封闭式人物塑造法。*许多小说写人物一方面是他的行为方式诡异，你无法知道行动具有何种意义。另一方面一点也不泄漏人物的精神状态，人物是冷漠的，毫无反应的，人物看似机械的，具有装饰性效果，但人物心理和精神空间一定有一个重大秘密。吉·罗萨的《第三河岸》父亲正派老实，自小到大都有个好品质，可靠。家里全由母亲做主，抚养我们长大也主要是母亲。有一天父亲居然订购了一口大木船。我们一家人不清楚父亲想干什么，当渔夫。交货那天父亲脸没任何表情，和家人告别，单让我陪他一直到河边，他跳上船渐渐远去。父亲再没回来，也没远去，一直在河上漂泊。人们议论，这是件前所未有的事，亲戚乡邻都没办法，母亲从此郁郁寡欢。所有人都以为父亲疯了，极少人猜侧父亲可能负有某种使命。父亲一个人漂在船上，人们以为吃完藏着的东西便回家。实际我秘密地给父亲送吃的，有时我在河边找他一小时，他在船上像雕塑。母亲也悄悄支持我送食品。家里只好请舅舅来打理牧场的生意。而且请了老师给我们讲课。母亲请巫师作法招回父亲灵魂，没用，然后又请带枪士兵吓唬逼父亲回家，父亲仍一个人在水泽之中。我无

法忘记父亲，他怎么活，他一定有一个神秘的目的，他年复一年，日复一日，他斋戒，吃得极少，慢慢地划船，漂泊，不知是何用意。姐姐出嫁了，没有张罗，大家忘不了父亲，他在河中永远没上过岸（河心便是岸）。别人说我长得越来越像父亲，可父亲在河上像一个野人，我思念尊重一如既往，我犯什么罪，如此受到惩罚，凡我做好事都会说是父亲教我做的。姐姐生了孩子坚持让父亲看外孙。姐夫打伞，姐姐穿着婚纱，把小宝贝举得高高喊父亲。父亲没出现全家人都哭了。姐姐搬走了，很远，哥哥去城里谋生，母亲年迈，被姐姐接去，家里只留下我一个人，我为了父亲而没走。时代惯常前行，变化很大我知道了孤独，绝望的父亲需要我，我四处打听父亲为什么这样做，只有造船人知道，可造船人死了，除了父亲没第二个人知道他的真实意图。河水常流常新，我得了风湿病开始衰老了，父亲在水里始终独自一人，为什么？父亲一天不回我一天不安宁。我有罪，可我错在哪里？我决定去河边寻找父亲，挥手喊着，我终于看到他划的小船出现了。父亲没动没理睬，我说，你回来，我愿继承您的事业。我接你来了。他听到了，划小船来，突然站起来，伸双臂接受我的请求。我震动了，慌了手脚，许多年来，他第一次接受了请求，我震动了，我一边跑一边求上帝原谅。我觉得父亲不属于这个世界了。极端恐惧，我大病一场，此后再没看到父亲和听到他的消息。我精神极度危机。我在绝望中等待死神。我要离开这片沙滩，把自己装入小巧玲珑船，任水把我带到天涯海角。河水常新，流水永恒。这个小说父亲是全封闭的，我们从行文推测，1.父亲是个好人。2.父亲在船上漂泊一定出于某种目的。3.父亲欢迎儿子继承他的事业。最后父亲在河上不见了。这里的河意象：（1）.常新永恒。（2）.孤独漂泊。（3）.无法抵达终极，（4）.绝不回头，归于现实。这个小说让许许多多的人一头雾水，不知为什么。如果从宗教的说法，他在船上静修，与河一同进入永恒，倒是很好理解的，但这是作家的本意吗？《第三河岸》不是。是一本故事集，这仅是其中一篇，作者经历了一个真实的故事：一位屠夫去车站送别收容在精神病院的女儿。同时也送别了母亲，这个时刻三个人精神反常，居然唱起歌，村民也都融入其中，歌声在回荡。而父亲正是这样离开一切亲人，永别总比带着苦难的枷锁生活更容易。第三河岸是人类自身选择的去处：死亡，疯狂，忍受，超脱，这是作者长篇小说《广阔的腹地》同样反映的主题，内心有只无形的手，指引你去行走，找到自己内心形象，依靠自我路标指引你。这实际合乎东方人关于自由的理解。在二难选择中，我超出生活逻辑选择，我自由了。儿子找父亲，寻父，实际也在寻自己。最终他本已找到父亲，也就说找到了自我，但他害怕，所以失去了机会。内心的路选择了是不能退的。封闭式写法重要的是不能透露人物内心，类如追寻一个秘密一样。和缺席式写法一样，它需要高超的写作技术。这两个写法特别需要控制。所有细节不泄露，但又有很深的暗示，让读者窥探

的孔道。全封闭写法在传统小说中有陡转的方法揭示真相。在现代小说中并不在情节上全封闭，故事照样讲，但人物形象用了许多干扰方法，即无意义行为和语言，使你找不到准确最终含义。叙事是纯客观的，人物是冷漠的，没有血肉情感的反应，使你觉得这个人物是无意义存在。而总体上这个人物是有象征意义的。

第九，细节塑造人物（此方法见“细节写作”一章）

六、人物塑造的多种可能性

人物创造方法我们上面列举了九种，也许有八十种，一百种。而且每个作家都有自己创造人物的心得，没一个作家敢说他穷尽了人物创造的所有方法，似乎可以从古今中外作家创作实践看，某个作家仅适用一二种人物创作法，或者把某种方法用到极致，伟大的作家一般都有自己独创的方法。因而人物创作方法是讲不完的。例如还有一种阐述法：既介绍人物后，插入作家评论、猜测，特别指明某人的功能。也有烘托法：一般容易集中力量塑造主要人物，如果我们特别注意将次要人物、坏人，把他们写好，这也能把主角凸显出来。另外，用各种侧笔写环境艰难，用不同人物给主人公设置障碍，这也有利于突出主角。中国俗话说，荷花虽好也要绿叶陪衬。还有反讽法：一般主人公是在小说中具有高于一切的位置，有利于塑造他形象的高大，显示超人能力。但幽默讽刺的作品常使主要所写的人物低于他的语境，时时处处都是被动的，啼笑皆非的。甚至还有游戏法：作品中许多人物都有些游戏人生、嬉戏、插科打诨，对人生态度不负责任。人物靠吸收别人模仿别人为乐事，同时也把自己打扮成一个杂耍状。总之在人物中取消责任，嘲弄价值在后现代主义小说中也许叫戏拟的方法。总之方法是固定的，层出不穷的，我们无法说完，但我们运用方法却是灵活多变。特别是在今天，我们可以用一二种人物创造法，也可以用许多种人物创造法，最重要的是独创一些人物创造的方法。我在长篇小说《城与市》中便独创了一些人物塑造的方法。就我个人而言，长篇、特别是现代长篇小说的人物应该是综合建构的方法，使人物构成处于混沌状态，非确定状态。只要使一个人物形象获得成功我们就要无所不用其极。自从后现代主义，后殖民主义方法兴起，小说使尽招数解构故事，解构人物。这种创造方法是破坏故事，破坏人物。人们均没有反思，刚好表明结构的人物塑造法是方法，解构的方法也是人物塑造的方法。人物解构法：破除了人物整体性，这就带来了人物危机，这不刚好说明了人类状态，人类危机吗？这种人物便含有极强的隐喻象征意味。《城与市》中的姿便是漫天飞舞的碎片。传统以来我们小说最早由故事居于中心，近代小说人物居于中心。那么全球化时期，人物是否可以边缘化、碎片化。理论上说没问题。当

代小说多元化了。可以有故事小说，人物小说，自然也可以有反故事反人物的小说。小说人物在社会历史的发展过程出现各种演化是极为正常的。那么如何塑造边缘人物，碎片人物，我将在先锋小说那一讲中作详尽论述。未来写作中反人物的方法是否能够形成一个潮流，我们不可预测，但他肯定是其中重要的一支。后现代主义小说中人物塑造也是矛盾的，总体上说是解构的方法，但同时他也构成人物。只是人物很特别、怪异。值得注意的是，人物解构法并不是把人物的肢体器官拆得七零八落，主要是解构人物的意义、功能，常将人物置于非零状态，那些晦涩的人物甚至无法索解。人物的无主状态反而也成为了一个时代特征。

第四讲　场面与背景

过去讲小说谈故事、人物、环境为三个最基本的要素。我们这一讲就谈环境。这个概念最早在卢伯克那儿叫画面。

塞康利安叫场景。艾布拉姆斯在《欧美文学术语词典》中叫情境。按现实主义说法便叫环境。艾氏说的情境（Siting）指一部叙事文本或戏剧作品的情境，指的是作品中事件发生的总的场景，历史时代和社会环境。一部作品里的一个插曲或场面的情境，指的是这个插曲或场面产生的特定地理位置。这个界说应该是比较准确地说明了环境的性质与特征。

可是自现代主义作品的产生以来，特别到20世纪中后期欧洲文艺理论中除俄国以外，几乎不提环境了。仿佛环境只在现实主义作品中才是至关重要的。环境必然是自然地理和社会关系的总和。现代主义把作品引入人的内心，文学向内转，自然那种外部关联的要素消解了。这里含有这样一种关系的变化，现实主义强调人是环境的产物，所以有典型环境中的典型人物的说法。而现代主义以对主体性发生了怀疑。我是谁都质疑了，环境就更可疑了。弗洛伊德打开了人的精神世界奥秘，人是自身的人格因素决定的，环境并不是决定因素，所以环境可以忽略不计了。过去环境基本上是从描写中获得的，当代叙事学连描写这个手段也不讲了。他们甚至认为环境描写是叙事过程的一个包袱，可以将它割掉。现代小说不谈环境的理由也是很充分的，小说最重要的故事与人物都成了碎片，没有所谓外部的整体，或者世界之间根本不存在一个什么有逻辑联系的统一体，那我们所言的环境更是一些漫天飞舞的碎片。环境从现实主义中强化，到现代主义和后现代主义中的消解，实际上会有一个对环境认识的分歧。含有对环境功能、性质、特征的重新认识。我今天重提环境，应该是对环境认识的再认识。简单说，我把环境作为空间研究，具有很大的物理性质。现代文论讲的是文本，当然排除了环境，因为环境是外部的。但任何文本已无法否认事物所存在的空间概念。一个人物必须

在空间里活着，一件事必须在空间里发生。空间是一个绕不开的话题，所以我重提环境一词。

一、场面的含义

场面(Opsis)，这是个希腊词，包括场面和景色的含义。但偶尔指一部作品所描绘的情景。为什么说场面，这让人看到的是戏剧与影视的分场次序列一样。无疑小说的场面是从戏剧的场面借来的。用场面一词比场景一词好。场景可以从视角上说场面和全景。而场面是一个稳定的指称，是一个确凿无疑的空间。在场面中我们可以使用全景，也可使用具体场景一词。一个场景有境遇性的，也有具体的气氛与情韵。当然从感觉上说场景一词又比场面一词更广大。有时候我们不得不使用场景一词，但这时的场景实际含有环境一词的意义了。为了准确分析我们把这个词，从限制角度排列一下：环境—场景—场面。我们以《阿Q正传》为例，环境应该是晚清至民国初的江南农村。场景应该是未庄一带。场面应该是县城，未庄，土谷祠子，赵太爷家，静修庵，县大堂等。这样看来，环境最大，包容比较复杂，它具有时间因素，是一个作品的整体透射出来的。包括人物活动的各种关系。场景是一个人物活动的大致范围，或者一事件发生始末的地点，场面则是一个人与事的具体表现场地。这样看来，场面是一个最小的环境单位。但这三个词又非可以绝对机械地划开，在场面中也可以有具体的环境，例如阿Q在县大堂画Q字，是一个杀害革命者的环境。而又通阿Q的回忆与想象把那种环境典型化。再例如《离婚》中爱姑和父亲去庞庄，到老畜生家，黑油大门，大厅，客厅。《离婚》在客厅发生这是一个具体场面，但也是爱姑置生的一个环境，这个环境由七大人：尉老爷、尖下巴少爷、木棍式的男人、老畜生、小畜生，还有几个人头组成一种无法反抗的无限压力的环境。

1.环境。提到环境如果相对人物，它大概有客体之嫌。环境有很多情况也成为一个文本的主体。常规我们只是把环境视为一个要素。我们必须追问一下什么是环境，这时候环境并不是很好回答的，它至少比人物与情节麻烦。然而环境又是最具形式因素的，例如一个时间内在某一个地点均会视为确凿无疑的事。我们是否可以把环境视为人与事置身的一个活动空间内。这就包括了三个因素即指，什么时间、什么地方和什么发生关联。例如2005年11月，李敖去北京大学讲演，学校领导有些忙碌紧张，老师们处于观望而学生却有点儿兴奋。这个环境非常具体。这里的形式构成是准确无误的。但是环境对小说而言，不仅如此的具象，也有相对抽象的。在小说中环境应该是四个类型：一是摹仿环境，实际指行为活动的真实空间。一是假定环境，有人与事的活动，但环境并不存在。似乎还可以说一种似真非假的

环境，大致上有这么个地方也隐约有这类事件发生，但考究起来和小说中并不一样。也有一种借用的象征环境。例如从现实中仅借了某一古树，某一建筑，某一形胜。其余环境均与其不相关涉。但这四类环境分类几乎没什么重大意义。它仅仅给我们一种识别标志。我以为要认识的刚好是环境的抽象性。小说中的环境在现实中应该是无迹可寻的。但又是可以具体分析的。这含有一个悖论。说前者，因小说本身是虚拟的，时间在做小说时候已不存在了。地点不能指定为一个实体，因为任何实体的地点，均是对环境的一种缩小，而小说地点应该是有弹性的，是一个想象的。至于说到环境中的各种人或物质关系，随着一个文本的确定，它是一种新的构成，而且永远是一种不完全构成，仅是一个特征的构成。换句话说，小说家借助这个活动空间说事儿，是一个不能效真的环境。但后者要求环境有其细节的真实（现实主义的），要有形象生动的感觉，给人们提供更加虚拟的想象空间。这种具体分析便要求环境有普泛的实用性，使人相信这个环境里的真实活动。说白了，一个村庄，一个小酒馆，一条街道，我们在目光所及的地方，借任何村庄、酒馆、街道都可以分析。这就给我们提供了对环境复制的可能性。可复制性便表明了一个物理空间能够移置、搬动，并进行新的创造。

2.场景。任何环境都必须场景化。环境如果不场景化它便是一个虚设的，没法使任何想象停顿。场景性能使我们看清环境中的一些具体细部，因而在这个活动空间里人与事的行为方式才是脚踏实地的。场景的角度比较灵活，视点移动应该游刃有余。一个行为过程你为什么会感到它是真实地存在的呢，因为它是在具体场景中运行，船在江河湖海里行走，马在平原大道上飞奔。从视角看，运动镜头必须和它背景的物体错杂交织，你才会感到运动，没有场景的行为过程只能是幻象，在梦幻状态中会打破这种动态与场景关系，这用文本也可以表现，但场景便失去了意义。一个动作行为的过程给予的真实感是场景给我们提供的。

场景是设计的。同时场景的具体化会落实到场面的细节里。场景其实也区分为两种：一种物理场景，是一个可容空间；一个是动态场景。人与事是关联的动态，场景在视角上也应该是动态的，船在绍兴的小河里运行，小镇从船上看便是一幅运动的图画，无论摹仿与虚拟的场景中，一切都随生活的节律一样在行动，任何时间地方的生活都是在动的。你在稻田里的情景会移到河堤柳树间，你在家中的生活会移动到小巷市场上的叫卖之中，生活本身就是行动，行动就是图画的变化，可见最早期把环境叫做图画也是准确的。

3.场面。场面是环境里的最小单位，如果和情节相比较，场面便是情节序列中的一个点。一个情节序列最少也得两个场面，发生的场面，变化的场面，这样就出现新场面。场面是我们窥视小说一切局部的钥匙，因为再小的细节都会以场面中

的点保留下来。人物的一举一动，事件的一点一滴无不在场面之中。戏剧无疑是最重场面的，但寻遍古今中外的论著，在小说里往往把场面放在很次要的位置。而把偶尔的场面分析也视老套。所以，说到场面便无据可查，我们唯一只能从小说中租借一些场面的实例。用它来说明场面的性质、功能、意义。我们以《离婚》的场面说，离婚从大的方面是两个场景：一是在航船上去庞庄的过程中；二是在庞庄尉老爷家中。一个场景分几个场面：木莲桥上船。船至汪家汇的过程，到庞庄共三个场面。在尉老爷家的几个场面：从魁星阁到大厅，客厅里，告别。主场面是在客厅。而客厅场面分几个层次。《离婚》的场面非常丰富，有静止的场面，有运动场面，有场面的转换与调节，有自然场面、人物场面。首先，场面是提供人物与事件的活动空间，是一个行为的整体；其次场面不仅提供我们所见的，还暗示未见的，包括可想象的东西。最后，场面的变化揭示各种人物非语言的变化，使人们看到事件变化的实质。场面具有这些内在质的东西了。我们再看场面的构成因素：1.自然环境，地点。2.道具。3.人物的活动。4.事件。5.场面的概述和描写。6.对话。7.场与场之间的变化与连接。这样我们便可以获得一个比较完整的场面概念。任何一个场面表述它的时候，可以是单纯的，但场面的目的不是这样，它要说明一定的复杂性。这样场面才有丰富的内涵。按今天理解场面，我们不能让场面作为一种工具，一种意识形态目的。而应该让场面本身成为审美的，场面自身应该有它存在的独特意义。否则场面仅为一个活动空间，那我们把人与事的活动分析完了，人与事的意义出来了，场面便像空壳一样扔掉。如果是这样，我们并不需要建立场的概念，直接处理人与事的动态过程就可以了。在世界范围内许多杰出的小说，有可能我们忘记某人、某事。或者行为过程也是记不很清晰，但对某部作品的场景场面却永不忘却。特别许多家族小说，他给定的是一个浓厚的家庭场景。《红楼梦》这部书居然让我们在北京城南重造了一个大观园。这也是我把环境作为空间研究的重要原因，重新塑造一个审美空间。很多世界经典名著在今天能够复制而且成为今天人们的文化风景，乃在于作者提供的特定的时代的特定场景。例如今天绍兴的咸亨酒店，北京的老舍茶馆。

二、场面的类型

场面仅是一个模型，具有容器的性质，我们讨论这个容器必须有一个具体的命名才行，命名是在于区别彼此的场面，利用语言的差异原则，场面的区别实质也在它的差异性。我们仅有一个地点命名是不够的，实际我们要找到一些它们相区分的方法。我们可以依据场次的内容来分。例如战争场面，交易场面，演说场

面，集会场面，仪式场面，宴会场面，幽会场面，家庭生活场面，学校场面，手术场面，商店场面。这样场面变成无限可分的了，世界万事万物都会给定一个场面的性质。这样的场面区分仅止于口头交流，作为一种分析几乎不具有什么特殊含义。因为它的性质由事物的分类性质确定，因而我以为，场面还是由它的特殊构成性质而命名。应该有更具体，更细致的指称，并且场面的该特点和另外的特点是交互作用的。

从性质功能上说，有主观场面，客观场面。有描绘场面，叙述场面。有概述场面，呈现场面。有全景式场面，局部式场面，幻想场面。从这一个维度分场面是一个形式的处置方式，有利于我们场面的定性和实证分析，真正从场面上说它的形式特征。但是形式场面也是无限可分的。其麻烦在于各场面之区分虽有特点，但有许多性质功能在场面之间会有很多交叉。例如主观场面有全景的也有局部的，有概述的也有呈示的，而摹仿场面有描述或叙述，局部或全景。这样一来，场面的区分更多的寻找是同一性了。要区别的时候你只好寻找内容上的特点，这样又变成了我们说的第一种方法。

我主张以场面的构成性来看待。场面构成的要素应该是场面最本质的，必不可少的。同时场面所构成的基本要素又是具体可感的分析的。下面我们看看场面的各种类型，其实说类型还不太准确，说元素又不利于场面内容方面的延伸，暂时姑且叫做场面分类。

1.自然空间的场面。前面说过场面是一个容器，任何场面构成都是一个空间发生，区别在于摹仿的一个自然空间，还是作者塑形出来的，一个主观空间，如果是主观空间需复杂一些，它有心理空间、思维空间、梦幻空间，这些空间当然也以场面呈现，但是它的场面概念是交叉的，不是一个清晰的物理概念。我们先讨论自然空间。自然场面一定会有实体存在，或模拟存在。例如鲁迅的咸亨酒店、三味书屋均是实体空间，但未庄、鲁镇、S城均是模拟的。在文本中无论以哪种方式均会表现为空间存在，它的特点：

其一，命名。场面所在方位无论清晰或模糊均有一个名称，大到某省某城，老舍小说写北京，但具体到一个区域，一条街他又虚化了。某个庭院便可以虚造一个名，地名很重要，它确定的是一个地理位置，一下把人们漫无边际的思路框定在一个区域。选择某个区域，命名，对作者并非随口瞎说的，他的知识与经验与该区域相吻合。地区基本暗示了作者的生活经验领域，决定写什么，感知熟悉的事物写起来顺手，也可以拓展想象。鲁迅小说的基本空间是绍兴和北京。这是他生活过的两个地方。地名有什么讲究吗？地名一方面大体要合乎大地区的地理特征。二要合乎于文本中人群的文化习惯。三可能和作者有某种特别的感觉。地名

对很多作者可能不很重要，觉得随意命名一个就可以。我特别重视地名，在写小说中我可不用去考虑结构，故事进程，它们会自然形成一个系统，但一定要注重地名，我觉得它是文本中的一个路标，人物行为、故事运动的一条线索，没有地名，实际上是写作上的迷路。

其二，标记。空间场面必须有些识别标记，人们才好展开具体的想象运动。阿Q活动的未庄有尼姑庵和土谷祠子。这是建筑物的标志，去庞庄，有一个魁星阁的标记，标记最好是具有自然特征的，例如某河、某树、某桥。别轻看了这些标记，这些标记印象，人对一个名称的记忆是有限的，而对一个标志的形象记忆会丰富得多。

其三，地形。场面在地理空间发生自然会有地形要求，如果在庭院之内发生呢，也会有地形要求，如南方有天井的院子。门与楼均与北京不同，平房也是一样，南方平房要求高，因为地下的潮湿要从空间散发，北京平房要低，避风。西部还有房子半在地面半在地下。这对保暖回避风沙有好处。所以自然地形、室内地形均是有差别的，人物活动会受这些东西的限制，不仅如此，地缘学表明人的文化性格多数来于地缘，古代的风水学实际是讲人与地理的关系。南方居住讲的背后有山造势，屋前要开阔，左右讲映带，例如居屋要有竹林，侧边要有池塘。这是田园家居的典型结构。在地理中是不可能缺少山和水，树木及一些植物。这是自然本身的东西，表面看起来它进入小说是累赘，但它是一种文化地理学，提供分析人物生成背景。

其四，风景。风景为什么不在地形中呢？那仅仅指自然部分，因为风景还有人文的部分，例如亭阁、寺庙。风景并不是每个文体的必要前提，在一个城市的官场勾心斗角要风景干什么。风景其实存在于一切地方，人是有内心风景的。古人对风景的说法并非指一自然物，它涉及到光线、风、事物。说是在两束日光闪烁变幻之际，出现的事物，如风翻绿草一波一折。此谓之风景。在光线变化中的自然事物，于是白昼转换，太阳下的浮云，月光与星空，夜晚的变化，凡属自然的都是风景。人，如果外部和内部的风景都没有，那无异与世隔绝。那么人就会产生一个病态。

在自然空间的表述上，产生过许多经典的名篇。沈从文和汪曾祺许多被引用的文字均与自然空间有关系。鲁迅也是非常注意的，狂人与阿Q均有许多月夜的镜头，且不说《社戏》与《故乡》的风景。《风波》的开头。《药》中的结尾，《在酒楼上》等雪中梅花与茶花。鲁迅是一个写傍晚的高手，非常具有一种特殊韵味。《药》的结尾鲁迅选了荒坟、秃树、乌鸦、枯草、黄土、白花共六个意象。先细细地写了小白花，是一种想象虚拟式的，把视觉心理拉入白色意象中，惨淡冰凉的感觉，

秃树仅提一笔，点到乌鸦，则重写枯草，这是一个后设性的句子，枯草直立，句子表意已完成，但为了使意韵像曲调一样延伸，便以铜丝作喻，把丝拉长，弹动本身是有声的，这里只有颤动，没有声音，补上死静，调式下降至冰点。草的铜丝和乌鸦的铁铸呼应对称。最后，突然把调拉上去。写一个哑声，乌鸦的动态，箭势在远天之中，使这个阴冷的调式走向极致。这是一个种特别的调式，把情绪挤干净，但实际内在的愤怒凄清的力量却更大。黄土，乌鸦使这种阴冷有一种密不透风的笼罩，而且由幻想写入，写实。把弦绷得紧紧的，拉满后，突然在静的对立面给出一个反差。哑字高得人浑身一抖，然后又远去，产生余音。这个调式作者一定反复琢磨，使它达到最佳效果。这种自然空间作者着我之色，是一种主观的叙述。场面在作者的观察之中选择性很强，极力拉出局部的细节来表述，因此这种场面也可视为表现性场面。也叫场面的主观性。是一种移情的方法。

我们看郁达夫在《迷羊》中的一处写景：在这些枯林房屋的背后，更有几处淡淡的秋山，纵横错落，仿佛是被毛笔画在那里的样子。包围在这些山影房屋树林的周围的，是银蓝的天盖，澄清的空气和饱满的阳光。抬起头也看得见一缕两缕的浮云，但晴天浩大，这几缕微云对这一幅秋景，终不能加上些阴影。(《郁达夫小说》160页)。

这里的景物是一种客观的笔法，如同画图，作者也称为毛笔画笔法，这环境是写实的，在扬子江边，"我"与谢月英约会的场景，景物除了闲适地欣赏，并没有过多地倾注声音与颜色，也没如何去运用修辞手段。这种场景比较单纯，有命名，有标记，有地形，是一幅风景。这种是纯粹的场景显示。是纯自然空间，仅仅是作者选择了全景中的几个有标记性的点。这和鲁迅写孤坟大不一样，完全是两种类型，我们可分为客观场面和表现性场面。

2.物体存在的场面。小说场面不比舞台场面，因为舞台场面可以绝对的空(实际也含有人工的设计)。而小说场面无论客观的主观都不会是真空式的，场面的客观性决定了他预先的存在，先在表明不是目的的给定。但有场面的自身规定性。自然空间即使是沙漠，也会有沙丘、仙人掌、沙漠的植物与动物。摹仿的场面为保持其物质世界的真实性，我们得把场面自身的东西一起移入小说之内。当然是有选择性的。保持一种原貌。而虚拟的人文空间虽然是设计的，结果它和人物与事件得已进行是关系的联结。例如，商人有相配置的算盘及货物，文人有文房四宝，农民也有农具，人的身份其实是很器具性的，你必须合理地设置那么一个环境，事件才能得已进行。因而场面物体也是有规则的。有自身特定的自然属性与文化属性的。

其一，自然物。在自然空间中物体符合各种植物、动物的特点，是相互生存而

搭配存在的空间。例如茂密的大树林下就不可能有粗壮的小树与灌木，因为众多的大树争走了养分，例如南方竹林里很难有茂盛的杂草。在山的南北，树的姿态并不一样，有蛇的地方很难有鸟窝。自然界中生物群它有自己很隐蔽的生存秩序。同是水边，在河流的两岸便很难有扎在水中的蒿草与芦苇。而湖边绝对是蒿草与芦苇护岸的。自然物无论摹仿与想象你都得符合视觉规律，取大优先，深入细部。从植物分布看草永远比树多，这不仅是数量而且是指品种，山上多树，水边多草。即便是某一自然物的表述，首要取其特征，是形的。次才取其局部，分属果叶的，最后才是对某物的质感。由此可见，自然物并不是支离破碎的。选择自然物最好要对它的生物特性有一些常规性的了解。这样自然的布置也就驾轻就熟，在视角调整时最好选择大众比较陌生的那一面。

其二，器物。器物一般和人的制作、设计有关。应该说是人物的生活空间，在一个场面安排器物似乎比安排自然物要困难得多了。不能有一点差错，否则如内行来说便是一个笑话。如《孔乙己》的开局说，鲁镇的酒店的格局，是和别处不同的：都是当街一个曲尺形的大柜台，柜里预备着热水可以随时温酒——这是二十多年前的事，现在每碗要涨到十文，——靠柜台外站着，热热地喝了休息，倘肯多花一文，便可以买一碟盐煮笋，或茴香豆，做下酒物了，如果出到十几文，那就能买一样荤菜。在这一段里我们暂且不说你得知道曲尺柜台、酒和热水的关系。单是酒菜中间的价格差便是马虎不得，不能靠我们今天的想象写作，例如一文钱可以买一碟豆，而十几文钱才能有盘荤菜。在今天，荤菜与豆的差价已经比较小了。四文钱一碗酒，十年涨到十文钱一碗，今天看来涨幅不是很大。器物是历史时代密切相关的东西。如果是摹仿的场面，一定要准确，即便是幻想的场面对基础知识也是不能马虎的，夸张的表述中不能离谱。例如四老爷是个理学的监生，他的书房应该有什么，朱拓大寿字，陈抟老祖的对联，案头一部《康熙字典》，一部《近思录集注》和一部《四书衬》，这是一个很特征化的，有道家的，有工具的，有理学的，有四书的注，绝不是我们想象的摆一部《论语》、《孟子》，或者《诸子集成》就可以了。

其三，建筑物。这里主要指庭院。现代生活是指楼房的建筑格局。不同建筑物有不同特点，汪曾祺的荸荠庵在一个高地上，门前是一条河。门外有一片很大的打谷场。三面都是高大的柳树，山门里是一个穿堂。迎门供着弥勒佛，背后是韦驮。过穿堂，是一个不小的天井，种着两棵白果树。天井两边各有三间厢房。走过天井，便是大殿，供着三世佛……西边是库房。大殿东侧，有一个小小的六角门，白门绿字。汪曾祺没有亲眼见过这类庵堂是无法写的，就连树也不能随便栽。在门前是柳树，这是南方水泽之地的特点，北方庵堂才多松柏。庭院内外才有银杏树。因而不同时代的建筑物，不同地方的建筑物均有它地域与时代的特征，因此什么活动在什么

环境是千万要注意的。建筑物每个细处皆有名称，时迁盗雁翎锁子甲时，从戗柱上盘到膊风板边，一个短句两个建筑名词，宋江给婆惜安顿的是六椽楼屋。前半间安一副春台，桌凳；后半间铺着卧房，贴里安一张三面棱花的床，两边都是栏杆，上挂着一顶红罗幔帐。侧着放个衣架，搭着手巾，这边放着个洗手盆，一张金漆桌子上，放着一个锡灯台，边厢两个杌子，正面壁上挂一幅仕女图，对床排着四把一字交椅。这居室内器物均说得清清楚楚，床栏杆、衣架、灯台、杌子都是下一步活动的必要物件。这种貌似闲笔却不闲，一切都会和招文袋发生联系，与看信、杀惜发生联系。一般作者忽略建筑物与室内景，写作时喜欢大而化之。须知这个空间场面有许许多多的奥妙，能透视许多个人和时代及文化的信息。

其四，公共器物与建筑。这些主要指塔、牌楼、碑、亭，这些基本上是旧时候的文化设施，今天除了重视桥（今天桥复杂了，分河桥与路桥。），上面提及的一些标志性建筑在古代很发达。在乡村过去有碾坊，水车屋，土地庙。现在有一些库房，米厂（油房很少了），收购站。这些看似简单，实际也是要留心观察的。例如那些和公安刑事有关的故事，这些细节的例证是有名称的，也是一种物体的空间表述。

3.人物的活动场面。一般理解为众多人物活动关联的场面，其实一个人也有活动场面。这里含有一个有意思的矛盾：从人物看场面，场面是移动的，人物总是会在场面中间。不是私人场面，便在公众场面。而从场面看人物，人物又是变化的，有增多与减少，有静止与移动，有暂时与久长。人物和场面粗看很正常，但细细品察会有许多让人感叹不已的东西。因为人物与场面结合是概率，有必然与偶然，二者均在运动中变化。许许多多的场面变化是人物始料不及的。人是一个并不知道未来的生物，这对人来说是好坏参半。正因为不知道，受欲望的支配，他才会终身的努力。是一种自我确定目标的生活。也正因为不知道，人生是迷茫的，宿命的，无法自主把握的。人会坐失很多良机，人生得意的场面少，而不如意的场面多，于是平添许多感慨。人生的许多成功因为不知道而丧失。从本质上说是人物与场面的矛盾性。因此，我们要深刻认识场面的必然性与偶然性，对人生作更多更深刻的本质性思考。

其一，主人公场面。这是一个小说最关键的。说白了是一个人物为自己表演所设计一个空间。一种自我存在的明证。在场面中人物能量得以表现，一般说来有两种情形：一是主人公的施动者功能，他是主动的，由他可带动其他。二是受动者，是被动的，它与场面构成矛盾关系，是一种反抗的情势。前者是高于语境的，后者是低于语境的。主人公的场面是要精心策划和设计的。场面是这个人的活动平台，也是人物信息的集散地。在人物场面中，场面具有几个方面的心理因素。一个要素，场面的有用性。生活场面是吃喝拉撒，宋江给婆惜安排的是生活场面。特点以女人为主，是婆惜的风格与暗示。李逵和张顺在岸上打了一架，张顺败了，于是张顺诱

他在浔阳江船上，把李逵投入水中，打得李逵晕头转向。这充分说明场面是人物的场面，优势和劣势都藏在里面，宋江在浔阳楼酒后赋诗，作者用心很深，这个场景是宋江最后一个被动场景，也是逼上梁山的最后一逼，以他为中心的场面均呼应得和谐，那是个酒楼，因而有酒醉，然后才有题诗。因在浔阳江边，三教九流都会来，所以反诗也就被发现。场面中均是精心设计的。场面的有用性是核心。婆惜室内和浔阳酒楼对主人公宋江来说特别典型重要，是他命运的两次转折，一次杀人，一次反诗。场面和物体的关系也是重要的关联，似乎可以有一格言：在家庭之内，没有没用的东西。垃圾没用，最终是扔掉。另一要素暗示性。这主要指场面的语义，内含指向，场面也是一个目的场所。例如婆惜床正对的正面墙，挂着一幅仕女图。这绝不是可有可无的。它是婆惜水性杨花的欲望象征。《水浒传》不知写了多少酒馆酒楼，这是因为有108个好汉最终要聚在梁山泊。而他们主要生活方式是豪饮。因而饮酒是生活也是好汉的性格暗示。场面的有用性是手段，而场面的语义却是目的。场面真正的核心是主人公和场面的语义组合。而且这种含义组合应该是多义的。例如官府给阿Q三次过堂，并没单纯停留在镇压革命的意识形态上。第一堂阿Q说是本来投革命而没投，是假洋鬼子拦住。打劫赵家要去而没让去。老头子诱供没成。第二堂画押。是一个形式，但确立示众。第三堂仅是一过场。这三个场次实际是一个场面，这场面的人物光头老头子，假洋鬼子，十几个长衫，其中举人老爷和把总有矛盾，老爷要追赃，这表明阿Q的是刑事案，而把总投机革命要立功，示众，政治罪。而把总说了算，第二日示众，变成了革命杀了想参加革命党的人。场面的意义指向很鲜明。最后示众场面表面是一个公众场面，实际也只是个主人公场面，因为示众的过程始终都是在阿Q感觉中定的。示众场面是阿Q个人活动的舞台，20年后又是一条好汉，阿Q仍是想英雄一把，但他醒悟了很多。这个世界吃人而且还要咬到灵魂里去。

其二，众生相场面。人物场面一般都在二者以上向某个重心倾斜。鲁迅作品的众生相写得很有特点，首先有一个浓厚的气氛。其次人物看似散乱地说话，实际暗示着与时政相关的东西。最后这众生相大都是麻木的，是一种反讽语境。《风波》有意思的是时政只不过是人们谈论的一个话题，每一个人借它不过只是浇一浇自己心中的块垒罢了。变化是有的，仅是九斤老太的孙女是六斤，父亲是七斤，还有八一嫂，谈的是辫子，皇帝坐龙廷，九斤老太成了主角，结论是一代不如一代。而赵七爷遗老复辟。时间在人们的谈论中流逝。现在，到了夏天人都熬老了，也受到尊敬，仍是那个土场上的场面。这个众生相场面类似如我们今天许许多多单位的会议的场面，真是入骨三分。

其三，转换生成场面。场面的性质有这样几种状况：一种，A还是A。表明场面

基本属性没有改变，这无论正面还是负面。例如阿Q过堂的场面，反正是杀人的性质。二种，A非A。表明场面的表象什么都没变化，但性质已经改变。如《离婚》中爱姑去尉老家准备大闹一场，取得胜利。但七大人仅是玩弄那个水银浸，打一个喷嚏，爱姑的斗争在潜移默化中瓦解了。爱姑败下来了。人物场景依旧，前后爱姑完全变了一个样。三种，A是B。是同一个场面，仅是物是人非，主人公不存在了，场面荒凉了。这常用于回忆与寻找的故事。感伤的小说多是此类场面。一般说来场面必然会有一些内在的转换生成，主要看它变化的多少，没有绝对不变的场面。这是为什么？一方面，世界万事万物是变化的，整体保持同一时，局部也会发生变化。另一方面，小说的规定性确定了场面必须变化。故事情节，是对行为过程的摹仿。既然是行为过程岂有不变之理。再一方面，人物在时空中也是要变化的。人是一个成长的概念。这样我们也能看到场面是一个新陈代谢的过程。因而场面不变是相对的，而变才是绝对的。

其四，人物对立的场面。这是一个很好理解的场面。战争场面、争权夺利场面、杀人场面、小偷场面、打架场面这均是人物关系的对立场面。还有一种是角色对立的，例如赌博、下棋等决出输赢的场面也是一种对立的场面。这种对抗场面非常有力量，要善于写两种力量的抗衡。人物关系世界里之所以分出这么多场面，皆因为绝对对立的人物关系仅是人群中的部分，许多人物关系只是具有某种倾向。人物对立场面无外乎：一种，从冲突走向和平的解决，主要写后一种力量转换。从对立到统一。一种是绝不调和的生死敌对，那时候幸存者胜。这是人物场面写作的重中之重。古往今来典范例子也数不胜数。所谓狭路相逢勇者胜。在绝无可生处求生，有时也不一定是勇者胜，而是智者胜。

人物场面的经典性范本是海明威的《杀人者》，我们已从人物那一讲举例了。如果按戏剧划分它是一个大场面与三个小场面。这故事我们已做过分析，我们现在仅从场面和场面之间的变化来做一些分析，第一个场面，两个杀手在亨利餐馆完成杀人布控。他们俩人以玩笑的态度把杀人的事作为儿戏。首先关于时间，这很重要，他们是约定杀人。这大场面是从阿尔和迈克斯进来到出去而确定。但这场景分几个层次，一个层次，时间开始到吃东西开玩笑。通过细节暗示杀手身份。二个层次，阿尔到厨房布控，防止意外。三个层次，电车司机进来，使场面跌宕一下。四个层次，等最后五分钟到离去。这个场面本来等候杀安德生，实际上没杀成，因此，这个大场景是杀人未遂，场面性质是有变化的。为什么？布置杀人这是自两个杀手进门确定了的，杀未遂，杀手去了使这场景性质成为一个杀人游戏，这不仅与杀人者逗笑打趣有关，他使店内三个人虚惊了一场，尼克和厨子被绑，乔治应付但变得有表演性质了。四个层次之间实际是不断消解杀人的紧张程度。到第二个层次明

确有杀与被杀的关系，这是场面高潮，但由三个层次电车司机进来缓解。司机走后他们实际讨论的是我们等了多久，6:20分已是一个拖时间过程，表明杀人者在这个时间里随时都可能撤退。7点之后他们完全是玩笑态度，最后出门。这场面实际写一个危险化解的过程。杀人的故事实际已完成了。仅从标题看小说结束了。若如此，小说没有任何意义。就算是一个杀人游戏也没什么意思。因而作者必须写杀人的背后，才有了下面三个短景：1.报信。给不给安德生报信，也很说明问题，尼克态度是积极的，而另外的人则是麻木的。这个短景好理解。2.关键在拳王安德生那儿，他没事儿的样子。除了不吭声，便说句没办法。不想跑来走去的，他考虑的是我在屋里待了一天，是否出去走走。似乎杀人事与他无关，即使有关，也没什么。从拳王看，一方面很宿命，或者习以为常。另一方面这是别人发生的事，我有什么办法。他并不害怕死亡。3.三个人的讨论，明知被人杀害还在屋里等着，这太可怕了。尼克准备离开这个镇。我们把四个场面连起来看场面之间的变化。假定小说写完一个场景结束是一个杀人游戏，写到第二个场景尼克在找安德生报信。表达尼克的社会责任感。写到第三个场景结束，整个故事是安德生对一场谋杀的宿命论的态度。生命是件随便的事。写到第四个场面结束，这表明尼克不能和环境妥协他离开小镇是因为他发现了罪恶。这告诉我们的是场面的改变决定了整个故事性质的变化。只有到最后才可以看到场面的核心作用。

我们还可以对场面细节作许多分析的，如绑人、塞毛巾、看电视、玩笑，特别是这四个场面发生的整个环境，你会思考人们到底怎么样了，对他周围环境无论发生什么都没什么积极的反应，是环境问题，还是人的问题。

我前面举的鲁迅小说的场面也是如此，爱姑的，九斤老太的，吃人血馒头的，陈士成掘出人骨头，阿Q的，鲁迅故事的，所有场面几乎都超出了场面本身以外，具有一种更深刻的环境意义。所以场面写作便有了一个规则，写在场面之内而落笔在场面之外。

4.事件场面。自亚里士多德的情节理论之后，事件场面是最本质的。事件的核心是情节推动，事件一定是在运动中，变化着的，行为的连续性才有了场面的转换。因而可说，是事件的发展变化带动了场面。传统讲究时间、地点、人物、故事的集中统一。因此场面不能散得太开，特别是中短篇小说，长篇小说可以有些远距离场面。现代因为时空关系的变化，场面的封闭感才打破。现代性写作不再讲究场面的距离，其实是影响小说的凝聚力。鲁迅的小说一般都集中在一时一地，很少远距离调动场面，这样很好地保持了格调韵味的统一。场面似乎从事件角度而言，有运动场面，高潮场面，结局场面，这是顺着情节概念来命名的。在传统故事中，一个场面有切分与重合。有场面中的场面，或场面向外延伸，使场面的使用性具有一种拓

扑性质。《型世言》中十二回开场写李时勉官场沉浮，做到翰林侍讲，场面停下来。等苏州胡同的王指挥，王出使海南，故事从妻子身上引发。司娘子去灯市看热闹掉了祖传的金钗。李侍讲在这个纠纷中把金钗判给了司娘子，王指挥回家，娘子说起此事，李王二人认识了。这样第一个场面和第二个场面重合仍成一个场面，模式是：A+B=A。这是分中写合，也有从合中写分。其性质一样。当然传统的场面是故事的最终走向仍是重合的，这与中国故事喜欢讲大团圆有关。这就是我们一般讲的封闭式结构。即故事从一个起点开始又回环一周回到起点了。

事件场面要注意的：第一，场面要有条理，清晰准确，切忌打乱仗，许多初学都把握不好，事件头绪一多便打乱了，找不到核心与焦点。第二，场面要有强力的推动，支点，这样场面才能活跃起来，不能把一个场面写死了。那么关键要写动态。第三，场面要是生成的又是转换的，场面中各种关系交替，随时产生新的矛盾，情势有新的发展，这样场面便顺利地向另外的场面过渡。第四，场面在局部要考虑到统一的整体。第五，场面效果，古往今来的经典场面都有让人过目不忘的效果，这里含有的因素是震惊、形象、动感、深刻，也是要注意的。还有的是人类心理共有的感觉体验因素。这要求我们在场面提炼上狠下工夫，也告诉我们一个秘诀，不是什么都可以写入场面的，这里面我觉得核心的一方面是主体事件得重大醒目，对人类有永恒性效果。另一方面是场面中能留下深刻的印象的往往是特别典型的细节。我们可以列出一些经典场面的写作实例。我国最著名的是《三国演义》、《水浒传》。细节经典的是关羽温酒斩华雄，事件场面宏大的是赤壁之战。战争场面已被罗贯中写绝了。《水浒传》中的事件场面特别集中，如鲁智深拳打镇关西，林冲雪夜杀陆虞侯，武松斗杀场面更多。海明威的《杀人者》实际也是事件场面，特点是夹进去了嬉笑成分。托尔斯泰的《战争与和平》，福楼拜最是一个写场面的高手。他的场面写作有深度，爱玛和赖昂在卢昂大教堂相会，那是命运变化攸关的场面。还有农业展览会，剧场中的夜晚，在舞会的爱玛。福楼拜处理场面充满了技术，调配得合理，从容不迫地进展，每一个场面来的时候都是必不可少的。鲁迅《药》中一个经典事件场面是屠杀革命者，华老栓挤在人堆里。第一，鲁迅写出了气氛，朦胧中古怪的人，三三两两，作者写这些的人变化、动态，什么人身份并不明确，军人，号衣，观众都不一而足，唯独没写出夏瑜这个人物，让他缺席，成为一个代码。第二，鲁迅写了两个细节：一堆人的后背，颈项都伸得很长，仿佛许多鸭，被无形的手捏住了的，向上提着。另一个细节是浑身黑色的人一手交钱，一手交货。在华老栓犹豫之际，扯了灯罩包了人血馒头给他。抓过洋钱。第三，鲁迅写了一种神秘的场景，到丁字街华老栓便身体发冷，糊里糊涂地买了馒头，最后看丁字街的破匾：古□亭□。一切明确地和内容相关的屠杀，人群为什么都不明写，只提供一种想象

因素。神秘效果是从场面透出来的。往往这样神秘的事件场面都含有象征隐喻的意味,有很强的技巧性。

事件场面难写,并不在于事件的内容而复杂,仅此,我们可有条不紊地把复杂内容一件件写出来,不是。事件场面是作者一次重新的配置与设计,是有意图的表述。以革命者血治穷苦人的命,这很深刻,关键提示了穷人的麻木,也暗示了他们幻想的乌托邦。最终说的不是革命者血可以救命,而是自身觉醒,人民不觉醒,革命者血永远会白流。在中国还有没有新生,小儿的坟终将是一片阴凉,事件场面首先要我们明白事件的性质,也就是说,作者根据事件提炼的含义与作者企图暗示的含义结合,最终给场面一个定性,阿Q的屈死,说明革命者的屈死,表明革命不彻底,还是投机革命的人太多,抑或反革命势力太大,甚至包括人民的不觉醒。阿Q是要革命的,目标明确,要革命而不准备革命,也就是阿Q并没革命,最后却又要为革命去死,于是这三堂会审的场面就有点意思了,不是一个简单的欲加之罪何患无辞了。那么事物的性质关乎哪些方面呢,具体根据事件的属性而定,但我们大体知道一些类别:权力、战争、婚姻、财产、生死、善恶、正义等一些人类生活与精神的那些基本主题。而这些主题是隐含在场面之中的。

其次,场面复杂,需要我们捋顺各种相互联结的关系,这些关系结构有平行的横向或纵向组合;也有等级的,社会等级以权力与金钱为利益关系。家族等级有文化习惯中宗法关系,当然也包括遗产、亲情等相互对立的复杂关系。这些关系我们找出来也许不难,但处理这些关系中的微妙变化便不容易了。事件场面变化除了各种相互制约的关系力量的对抗、平衡而外,重要的是人物心理的微妙变化,改变场面的某种要素,使事件场面的性质走向另外的方向。爱姑最初气势汹汹准备闹个人仰马翻,她对付小畜生没问题,对付尉老爷也没问题,甚至一些其他长衫人物都如此,但她无法对抗七老爷。七老爷居然在可以不说话,不下命令,也不气势汹汹地改变和左右整个场面,他仅仅只玩儿他的水银浸,这一切都让爱姑发现不妙,她的声音、姿态、行为也悄悄在改变,最后她孤立无援,只好败下阵来。

再次,任何大事件都会千头万绪,我们一方面可以抓主要矛盾,牵着核心的问题写。《红楼梦》主要牵着贾宝玉和林黛玉的爱情写。从而把其他事件连起来,核心的扭结一定要很好地与其他事件勾连。另一方面我们可以避重就轻的方法,或者说陪衬法,例如杀人当然是法场最重要,但可以写法场后的反应,华老栓的事件表明陪衬法的力量。《杀人者》在酒店两个杀手等着杀安德森,三个店员都拖入危险的漩涡,可是安德森却懒洋洋地躺在床上,什么措施都不采取,连对这件事属于个人本能反应都没有了,这就非常值得深思了,这是一个什么样的环境,这是一些什么样的人物。人是顺应这种环境,乔治与安德森都顺应了这种环

境，而尼克他准备离开这种环境，或者说对抗这种环境，生活本质上也许就是对某种生存方式选择。

最后，事件场景由再现摹仿到创造性想象。一般说来小空间的事件易于控制，家庭就是那么多东西，易于摹仿。但一个国家，一个民族的大事件摹仿是无法表述清楚的，这里需要的是我们提炼的功夫，先说哪件，次说哪件，先写某物，次写某物，我们对事物的细部一定保持真实与细致，甚至可以印证，这是读者本能对真实感的追求，是场面最基础的性质。然后在整体上的配置不妨发挥艺术想象，使事件更有艺术感染力。这里似乎深含了这样一条原理：事件是一定要发生的，但发生的方式是多样的，有时甚至是不可预料的。这样才能给艺术带来多样性。施蛰存《将军的头》写的是唐代名将花惊定征伐吐蕃途中，一名士兵试图强奸一名少女，被武士正法以后卫兵将头拴在将军指定的树上。这时有两个细节点，一个写实，一个写想象。将军心里微微震动了一下。写实，是摹仿。然而将军看到那个骑兵的首级正在发着嘲讽似的狞笑，这样的笑，将军从来没有看见过，而且永远也不会忘记。这是幻觉。杀了一个战士，他的强奸并未成功。当然军法是可以处决的。但少女刚好说太严酷了。最重要的是将军见到少女的一刻也喜欢上她了。于是将军心理更复杂了。这个场面已经很有意思了（暗含着将军是否也应该执法呢，因为将军在次天早晨去见了那姑娘，同她讨论，袒露他这个意思。），更让人意想不到的是花将军和吐蕃将军的对抗战中他绝对可胜，但他这时候想起了少女，分神之际被吐蕃将军砍了头，瞬间他又砍下了吐蕃将军的头，这里是有象征隐喻的。还运用了浪漫手法，无头将军被大宛马带回镇边小溪被少女看见，他爱少女，少女却说，无头将军还不死嘛，这时将军手中的吐蕃人的头最后笑了。这个战争是摹仿，但两个人头却是创造，这里揭示的是个人的内心冲突，而且非常深刻。这里探讨的是将军到底应该爱少女吗，爱本身是没有罪恶的，但将军为爱的思考却付了沉重的代价。

5.魔幻场面。古往今来魔幻场面可以说数不胜数。这在个人经验中应该是一个没有的东西。也就是说无法再现，无法摹仿。完全由作者创造，但是从历史上魔幻创造的效果看，《西游记》是创造成功的传世之作。但也有写得漏洞百出的，读者会觉得滑稽，难以接受。这是为什么？这表明魔幻场面也不能乱写。一方面它要合乎艺术的真实，另一方面要想象丰富。我以为里面有一个隐在的规则，人物与物体的功能作用可以被夸大，神奇化，但建立在中间的人与人、人与物的关系却是真实的。它应该是合乎人心，合乎人的心里逻辑的，这种魔幻场面才给人以真的感受与体验。上文将军的故事应该不可能发生，能发生的是什么呢？一个美丽少女被士兵强奸有可能，将军爱上少女也可能，更关键的将军的内心冲突是非常真实的。它

已深入到人性里面的奥秘。许多人都会面对爱，我们应该怎样处理。美国作家霍桑的神秘主义作品可谓经典，《教长的黑面纱》就写得很漂亮。我这里说他的《年轻的布朗大爷》布朗（Goodman）日落时走出塞勒姆村跟妻子菲思告别（Faith含有信仰、仗义之意）妻子不让他去。但挥着手，头上飘着粉红色丝带和他告别，妻子说今晚非得陪我。而丈夫说，一年中所有的夜晚，（除今晚）都可以。他走上了一条沉寂的道路，那是一座幽暗的森林，布朗想每棵树后都有个凶恶的印第安人。魔鬼本人就在我身旁该怎么办。这时约好的人说，你迟到了15分钟，俩人赶路，那人约50岁和布朗很像，朴实沉稳，他们如同父子，他的手杖像一条大黑蛇。布朗说，我们姓布朗的我是头一个走这条路，跑这么远。那人很了解布朗家族。和他父亲一起烧过印第安小村。那人和各方面的头面人物都很熟。布朗说我不愿做什么坏事，那会对不起教长，我要结束这件事。那人让他和老女人一同走，她是克洛伊斯大娘，少年教过他教义。他们见面，老女人以为他是老布朗。他们一道去参加餐仪式聚会，仍在森林行走，那根蛇头拐杖具有神奇的魔力，扶着它可以具有无边的法力。布朗才知道去一个罪恶目的地。他坐在路边又想走了。他听到两个老人在谈论，骑着马，并没有惊奇感，那么多圣职人员与教徒会去哪儿呢。他祈祷苍天，森林魔幻般变化，在各种杂乱的声音中他听到了自己镇上的老老少少也来参加圣餐仪式。还有女人哭声，那里隐匿不现的人中有贤德者和戴罪者。布朗绝望痛苦地呼吁菲思，那悲伤、愤怒、惊恐的声音响彻夜空。那团乌云迅速远去。撇下那片晴朗、寂静的天空在布朗的头顶。这时响起了一声尖叫，立即被一种更响的唧唧喳喳的声音湮没，人声低沉下去，变成了一阵遥远的欢笑。但有许多东西从空中轻盈地飘落下来，缠绕在一棵树的树枝上。年轻人一把抓住了它，看到一条粉红色的缎带。小说在这儿是典型的魔幻场面。布朗不知道妻子怎么样了，他在森林里发疯地狂奔。接下来有了布朗自身作为魔鬼的原形影子。与更多乡民、教徒、神怪聚会的典型的魔幻场面。然后写了浩大的圣餐仪式聚会，是一个黑影的人形在主持，整个会被控制了。作者说，邪恶是人类的本性；邪恶必然是你们唯一的幸福，成了聚会的主题了。

下一个早晨布朗回到了塞勒姆村的街上。这里的日常生活和从前一样。他看到妻子高兴地拥抱他，吻他。布朗不明白怎么回事，也许做了一个梦，许多年以后布朗死了，老女人菲思带着女儿去送葬，临终他还充满绝望悲观的思想。

这部小说除了首尾而外，基本上全部是魔幻的表现手法，众多魔幻的场面让我们迷离莫辨而又惊心动魄。这里有哪些魔幻手法：（1）超时空的移动人物与环境。过去与现在的人物还有实体人物与影子人物同集于圣餐聚会。（2）神奇法力和不可思议的细节。跟着拐杖行走是蛇的魔力把你引入另外空间，在黑夜中妻子的粉红缎带居然在树枝上。（3）各种复杂的神秘的声音。有明确语言的，也有各种

叹息的，友善与邪恶的声音。（4）事物与人都是非逻辑的联系，无端而至，又眼看着他们消逝，有一种神奇的力量左右着人事活动。（5）神秘怪异的气氛。小说写晚上的森林，本身便有一些恐怖与幽冥的感觉，加上作者制造种种神奇的现象，那种神魔气氛是越来越浓。从艺术手法上霍桑无疑是一种创造。但这个故事有真实的基础，那是十七世纪塞勒姆村与作者家族有关的女巫婆的故事，其中死者是真有其人。这篇小说的核心不在魔幻场面，而是在那个神秘的同道圣餐的聚会。它的性质是邪恶者的聚会。从一开始布朗从意志上是拒绝参加这个同道圣餐，但令他惊骇的是有那么多村民，魔影甚至还有他尊敬的前辈，一个恶魔的同盟，为什么都去，连他妻子也去了。黑影人宣布这次同道圣餐主旨是要明白：邪恶是人类本性。就布朗的形象而言他是抵制这种邪恶本性的同盟。但是他是绝望的悲剧性的。最重要的是整个环境太强大，邪恶构成了整体，人们离不开它了。居然把邪恶当作幸福，特别反讽的是第二天，所有人都参加了那么盛大的邪恶主旨的集会，第二天大家毫无反应地、心安理得地生活，真是让人太奇怪了。这不仅是证明了人们对一种邪恶的心安理得、熟视无睹，另一种解释是邪恶与善良是人类的一种心理隐秘，人们都不愿去触碰它。霍桑的这两篇经典之作是值得我们做小说的人仔细玩味的，特别是如何提炼故事的内核而言。

三、对话的场面

对话。对话是一个很重的理论问题，但也是一个技术问题。对话一词，今天已成为一个交往行为理论中的关键词。在全球化的今天，对话一词蒙上了政治、经济、文化、科学等多方面的含义。今天我们仅就两个方面含义谈论它。其一，在文本中人物的对话语言。其二，文本中各种不同声音的对话关系。前者说的是以什么样的话语方式交流。后者说的是文本中的复调理论。除了两个方面其实还有一个独白声音。独白既是对自己，又是对别人。我们这里只能简单地论述它。

其一，什么东西构成了场面呢，有自然物与器物，有人物的行为方式，所有这些不能机械运动，它们应该是有联系的运动，这便引出了对话，对话使行为方式得以连贯沟通。这里说的对话略为宽泛一点儿，是指有对话性质的也在其内，例如表情暗示、手势表达、身体语言，这都是对话的方式。当然对话的主要方式还是在有声语言的对白。场面是个活动体，对话与活动是要相辅相成的。除了使场面具有动态功能以外，重要的一方面他还提示了场面的意义，一个有意思的比较，东西方传统对话中，西方语言有停顿标志，创设了一套符号系统，而且就符号我们还可以判断他的对话性质、情绪、作用。这与西方表音文字有关，如果没处理好停顿，那只能

听到一片声音，影响表意。中国旧时的语言对话没有停顿标志，最多用道，曰，言，可以看得出对话中的人物变换，我们只能从对话内容去判断。这主要因为我们用的是象形文字，固体的方形感，词语本身停顿便很强。当然仍是不方便，后来这些文字在人们的阅读中，发明了一种圈点的方式。点，主要是点断。圈是对内容性质的判断。传统中的你说，我说，他说，机械得有一点像念台词一样。西方便在对话引语上下工夫。根据各种语境中的不同对话方式与性质，总结了一套引语方式。布赖安·麦克赫尔在《诗学与文学理论》一书中（258页）根据他对帕索斯的《美国》三部曲的研究总结了七种引语方式：（1）叙述性概述。（2）不纯粹的叙述性概括。（3）间接的讲述。（4）某种程度上的模仿性叙述。（5）自由转述。（6）直接讲述。（7）自由的直接讲述。这七种方式在叙述性作品中是广泛存在的。一般我们根据说话方式和内容都能知道作者选择了哪一种引语方式。

场面中唯有对话是一个特别的东西。为什么？这是因为自然物、器物、人物、事件都可以符号化，使用代码我们就可编辑。是一个静态模型。语言在交流中，而且是一种个人话语，在场面中是一种灵活应变的东西。当然也是符号的，但对话是一种更直接的方式表达。可以算作场面中另一个系统。

其二，话语（Discours）在一种使用中的语言，是一种社会交往形式。20世纪1960年代人们开始把语法框架扩展到实际语言的使用形式，运用语法理论工具，描写大于句子的话语结构。1980年代将话语纳入交往行为理论。具体讲，人与人之间是通过语言沟通的，语言在行为与活动中从事沟通，即为话语，更清晰的说法，是一定的说话人与一定的受话人之间，有特定的语言环境，我们通过文本而展开的沟通活动便是话语活动。话语把讲述内容和讲述方式均作为信息，由说话人把它传给受话人的沟通过程。其主要术语有：

说话者：文本中的角色与作者。

受话者：文本接受角色和读者。

文本：语言材料构成的独立空间，即话语系统。

沟通：指说话人与受话人通过文本达到了了解与融合的状态。话语的目的是沟通，但另一方面也形成阻塞，话语的障碍。

语境：指上下文相连的环境，话语行为必然发生在一个空间，这个空间是一个特定的关联域。扩大到社会，生存境遇也具有相应联系。

叙述中的话语活动主要指一个具体文本的多种声音。主人公声音，参加对话者（受话人）的声音，作者的声音，这些声音不仅靠话语的音量分析，更重要的按声音发出者的价值系统，或者潜意识的深层理念而分析。不同人物会发出不同声音，主要以对话方式，但也以行为、评判等方式表现。作者声音比较复杂，一般第三

人称视角中，作者没显示为某种语言形式，第一人称中作者有某种寄托方法，或者通过人物的倾向，或者以事件性质意义，人物在其间的作用而暗示出来。行为是象征的。言语是掩饰的。作者的声音是通过他的整体构造，人物的反抗方式。环境的隐喻象征都可以曲折地表达出来。人类最重要的交往表达是通过行为与对话，这二者又是相关联的，对话是一种充分表达，同时也暗示交往。话语论的代表人物是利科、哈贝马斯、巴赫金、戴伊克等。

其三，话语的特征。首要明白，话语不是一句话一个词，而是在词汇与句子之上，又体现在语段和句子之间的联系方式。是文体学的重要方面。话语是一种循环的语言单位，一种讲述方式。特定地透露出受一种规则，一种价值形态，一种用语习惯和风格的支配。

另一特征，对话方式必须和语境，情节模式（情节记忆），空间限制，情景评价等结合起来。这表明话语不是一个独立的东西。话语必须要和许多别的因素相联系起来考察。话语是联结个人与社会的一个环扣，而且必然是在公共领域里发生。没有交流与行为便没有话语。

再一个特征，话语是一个特殊的符号，是一种个性和风格化的缩写，是特定时期内的意义的标志。一句话，一个文本，一种格调都可以泄露一个时代的秘密。因此，话语是一个大的社会体系，特别关涉认知心理学，社会价值系统，甚至包括习俗与风尚等等因素。

其四，讲述方式中的话语模型。这里的话语模型指言语形成的句式状态，在讲述者口中以什么方式出现。按上文列举的应该是七种类型，我们并不会经常用到这七种形态，我们选择几种常见类型分析。

1.直接引语。在中国大多数写作者都采用直接引语方式，认为这是一种规范，很清楚地表明你说，我说，他说，使得行文清楚，身份明白。这种方式是把说话人的语言用引号全引上。

> "我和你困觉，我和你困觉！"阿Q忽然抢上去，对伊跪下了。
>
> 鲁迅《阿Q正传》

说话主体可以在句子之前，也可在句子之后。这种常见的说话方式已成为我们日常生活的普通方式。如果两个人在文本中对话总是你说，我说会很单调，而啰嗦，会使得文章拖沓。这种除了主体在句子前后移动以外，还可以省略对话者，只有两个人的句子出现。

2.间接引语。指把所说的内容与事件含义不照原样挪用，用一种简省妥帖的

语言说清楚便行，不采用引号方式，只在讲话人后使用逗号。

> 我本想劝他改喝柠檬水，可他正在一本正经地高谈阔论。他说，乐队是葬礼的一个重要的附加成分。他摆出一副姿势。
>
> 奥康纳《醉汉》

这里是从我的视角说父亲，我说父亲姿态与高谈阔论，我说了父亲在说的什么话，但这个话不用直接引语，而是通过我转述出来的。他说之后用逗号。行文简洁。

> 招待员告诉他，卡兰佐的部队已失去托勒昂，维拉和扎帕塔正逼近联邦政府所在地区。
>
> 《北纬四十二度》320页

这里是他转述了招待员的话，没有用引号，因为招待员说的原话并不完全是一字一句的原文，引述时把基本意思表达出来便可以了。这告诉我们非原话不必用引号。

3.自由引语。这是改造了直接引述和间接引述的一种更为灵活的讲述方式。

> 到底为什么他们不应该知道，他们并没有冒犯她，出去看这叫人讨厌的市镇，他要是一起来就好了。
>
> 《一九一九年》43—44页

这个句子代词容易把人称弄混了。我借此造一个新句再来分析。到底为什么程参谋不应该知道，他并没有冒犯钱夫人，出去听这个讨厌的《游园惊梦》，蒋碧云要是一起来就好了。

前后两个分句是间接引述，意思是他并没有冒犯钱夫人的话是程参谋说的（如果把他换成我便变成了直接引语了），后两个分句是直接引语意思，我们听戏，她一起来就好了。仅在于把我们省略了，这是两个模式套用。

我们把这个句子更简化一下就更明白了。

为什么要抱怨他们，对他们保密，他又没冒犯你，走咱们上街去，要是你一起来就好玩儿了。

这是当代写作中最重要的引语现象，过去我们的对话是摹仿描述性的，人物

亲临现场说话，这是一种戏剧化的人物对话，有表演的性质，今天把对话方式转换为叙述型，以叙述人为基础的人称，把直接引语变成间接引语，在场感弱化，使对话不露痕迹。

> 安布罗斯的母亲取笑孩子们，说他们有意让玛格达赢，言外之意是有人交女朋友呢。他（安布罗斯）嘎着嗓子说，一双脚在汽车里麻木了。
>
> 巴思《迷失在开心馆里》

这是两个句子，前一句把他们改成你们便变成了直接引语，后一句中我已经省略，意思是我的一双脚，这种自由引语把过去的戏剧摹仿改成了描述的方式，语言有了更简洁流畅的感觉，因为有语境的关系，读者是不会弄错的。

4.概括性叙述。把过去已知道的内容概括起来，转变为当下的讲述。也是一种直接语言，但是一种选择性的。

> 李茂告诉向高，春桃的父亲是个乡下财主，有一顷田地，自己的父亲就在家做活和赶叫驴。因为他能瞄很准的枪，她父亲怕他当兵去，便把女儿许给他，为的是要他保护庄里的人们。
>
> 许地山《春桃》

春桃家的状况，我和春桃的关系均由李茂略要地讲述给他听，虽然是李茂的直接语言，但是以概述略缩的方式叙述出来。这类引语一般是对已发生过人物事件的综述。

5.自由直接引语。这是一种避开了正面提示的一种讲述，变成了典型的第一人称内心独白。

> 将军自己又奇怪起来……带着大唐的少女回到吐蕃祖国去吗？不，不啊，这是绝对不可能的，然则，索性不去想着她吧，毅然决然地割裂了这初恋的心。等天光一亮就出发向吐蕃去吧。
>
> 施蛰存《将军的头》

这种自由直接引语，由一种说话方式发展成为一种文体样式。是一种内心独白的模型。言语交流必须在二者之间进行，因此一个人说话本质上是不存在的，而独白又确实存在，例如自言自语。独白一定有一个拟想的对象存在。对自己，对读

者，对相关的人物。针对什么说很重要，表明叙述者有一个自己潜在的目的。独白不能是作者的，叙述人应该从形式上隐退，找到文本中一个人物来说。自由联想，意识流都大量地运用此种手法。以至成为一种文体。

现代写作话语模型中还有一种特别现象，指话语模型不变，但功能、意义、作用都发生巨大变化。我这里说的是一种直接引语形式。传统的直接引语其作用，言语表明人物的态度，观点特别是表现人物性格特征，交代人物之间关系。具有日常生活中的实用性。但在后现代写作中，人物语言不塑造人物形象，反而弱化，只有语言的形式感，语言的所指也是不明确的，是一种非确定状态，非逻辑关系的联结，其言语服从于一种整体上的意图，或象征性。

> "真无聊，尤其是这类事情。"弗兰克说。
> "天气那不能说明任何问题。"
> "疟疾流行了……"
> "有奎宁。"
> "可脑袋整天嗡嗡的。"
>
> 格利叶《嫉妒》

我们把直接引语的两种状态似乎可以这样区别，传统的直接引语对话是意义性对话，现代的直接引语对话是非意义性对话，使目的处于茫然状态。因此我们得出了两种对话原则：一种传统对话，选择的是只有属于人物个性特征和文化价值的东西才能交谈，否则便视为啰嗦。一种现代对话，选择的是人物在失重状态下的机械反应，仅表现为一种语言形式，处在一种无意识状态中，是消解意义的或者是含混的表达，语言仅为一种能指的表演。

其五，话语方式的转移。最早的对话方式，在西方一定是从戏剧来的，所以传统对话便保持着戏剧的特色。最基本的要求是对话的角色感，表演性质。进入小说以后便是对角色言语的摹仿。说什么有角色性质的规定，怎么说是剧本的规定，因此，传统的对话肯定是设计的，在舞台上角色面对观众，即讲述以观众不知道的角色状况、背景、个人经历、习惯、文化环境，以及形成今天的我的逻辑关系。同时角色要面对舞台上与他对手的所有角色，适合于剧情发展的，该讲什么，不该讲什么使戏剧有起伏波折的发展。因此角色说话不能乱说，要服务于全局来考虑。所谓话剧是以人物言语作为第一推动力。小说是晚近发展的，直接传承了戏剧特色。因而最初小说的人物对话是戏剧化的，这也是艺术史一个合乎逻辑的发展。传统戏剧是三一律，时间、地点、人物均集中在有效的框架之内，最浓缩的形式，但又要让观

众了解人物与广阔的历史事件，便必须把剧场之外的东西拉入到剧场的对话中来解决。这种对话也要有高度的科学性。传统话语仅限制在剧场和文本之中，重视对话，但没把对话作为一种话语系统研究。传统对话的特征我们似乎可以归纳这么几点：（1）戏剧化。（2）双重主体。第一个角色说，针对对方他是一个共同的主体，形成了交互关系。（3）言语是对实体的摹仿。每一个人说话都是从角色的特征发出。因此，这个发声应该是一个类型的，一个集中化了但又不失个性的这一个人。（4）言语是一个意义链。这个意义链把所有角色都锁在一个运动线索上。因而在一个个人物说完以后，你才会知道其内容与含义。（5）话语概述时也含有对情节的摹仿。应该说传统小说是很好地吸收了这一套话语方式。最初小说性质是摹仿论的刚好也与戏剧的话语方式吻合，这形成了一个强有力的话语传统。

但是小说有了一条自身发展的道路，基本上脱离了戏剧，摆脱了它的影响，到20世纪现代主义小说兴起后，小说人物基本上消除戏剧化因素，使过去的角色更本色地成为人物自身的表现。准确说，真正的小说人物剔除了戏剧痕迹，也不用夸张的表演套话。小说的人物话语又开发出许多新的功能，新的表意系统。同时又因为话语一词的界限突破了戏剧与小说，进入到众多的人文学科领域里，这个标志是20世纪六七十年代产生的。话语引入了政治、历史、文化、哲学等范畴，特别是今天的传媒时代，话语成为一个庞大的系统。话语方式趋向复杂多变，作为我们研究历史与社会的重要工具，是我们文化研究必不可少的手段。这时的话语大概和我们的小说话语是有区别的地方多，相同的地方渐渐少了。即使在小说中研究话语，则主要强调，声音显示出来的某一种形式。而我说，你说，他说是比较简单化了的传统模式。

四、背景的特征

背景（Ground），是指提供人物与事件活动过程的时间与空间。换句话说，一切行为活动都在时空中发生。这样解说对一个静态、固定的时空环境来说是对的，但人物与事件的运动在背景中有十分复杂的关系，在一个动态时空里背景也会发生变化，不能机械地看待。背景一词本身便含有特定时间，特定地点和行动的统一。我这里把背景与场面分开论述是一种叙说的方便，他们本身是统一的，背景本身也是一种场面，场面也不可能没有背景。作为两个概念当然也有区别，各有特征。我们现在谈谈背景的特征。

第一，背景的定位特征。任何背景必须有一个位置，可以指认，而且是特定的时间与空间。为什么？因为只有针对人物与事件行为方式的背景才有意义，脱离了

行为的背景没有具体的针对性，背景便失去了作用。背景只有定位才能成为该事物的环境。决定背景的性质根本上说，是空间，是它的地理特征，例如山区、平原、河流三个不同地方便决定了人物与事件的交通方式不一样。不同地方生产的物品不一样，不同的生活方式对人群有不同的影响。因而是地缘决定了背景功能性质及作用。时间是一种特指，它对人与事发生的行为方式是一种限制，这种时间上的推前和滞后主要对人事的行为有关键作用，因时间的不同行为方式的性质会不同。例如，杀人，时间提前，是一个预谋，推后又扑了一个空，是杀人未遂。刚好在一个特定的时间，将某人杀死了，这很容易使我们认识到时空位移的不同杀人性质会不一样。可见杀人也是一种时间艺术。由此可见时间，空间的定位在某种程度上也是有决定作用的，所以定位作为背景的首要特征。

第二，背景的相对特征，针对一个运动系统，背景是具有相对性的，而且是灵活的移位，我们以《离婚》为例，从木莲桥头上船，航行中的船是一个背景。蟹壳脸，八三，汪得贵，船家，木三这五个人物又构成爱姑的动态背景。到尉家，尉家的宅院是背景，七大人和几位少爷，尉太爷，施家父子等人又构成一个背景。于是我们看到爱姑在四个背景上活动。爱姑再强大的也被四个背景挤压了。但我们要注意这些背景之间，他们又互为背景。例如，七大人是一个活动主体，玩水银浸，打喷嚏，在他的周围，尉老爷，尖下巴少爷，施家父子又构成了七大人的背景。如果细心注意，在话语系统里还另外含有一个背景，即爱姑与施家少爷闹离婚的背景。《离婚》基本是一个背景的世界，而且是相互关联的构成。七老爷代表一种势力，爱姑代表一种抗争。环境的强大，主体消解，到了最后注意爱姑的一句：谢谢尉老爷。爱姑最后也终于妥协成为一种共同的背景了。因而爱姑的失败揭示了一种强大背景下新的机制不可能存在。背景作为文本的可写性存在，或说写作的主导面。

第三，背景多样性特征。一般人理解背景容易误认为指风景描写。其实背景也是千变万化，时空、物、人、事件均可以构成背景。仅在于物在构成背景时易于确认，人和事件构成背景比较复杂。从大的方面说有自然背景，历史背景，事件背景，文化背景，政治和经济的背景，家庭背景。从具体的方面说，有人的背景，具体器物的背景，场面背景，细节背景，声音背景，色彩背景，而且这些背景均彼此咬合，互相穿插。并且彼此形成背景，背景有直接显示与间接显示。所谓直接显示，是背景对行动的方式效果有直接影响，一个黑暗的雨夜，在狭小的空间杀人，这是件不顺利的事，结果被杀者利用熟悉的空间跑掉了。所谓背景的间接显示，表明该背景成立，形式照旧，但功能意义却另有所指，这是一种象征隐喻的空间背景。我们说到杀人侦破案，所有的真相大白都来自对背景的精微分析，背景的细节含有主体的全部信息。背景是相对主体而言的，一般感觉主体是重要的，而背景是次要的，其

实并非如此，《离婚》中背景因素超过了主体。主体的背景也是相互变化的，有时在此场景中为主体，在彼场景中变成背景，而背景因素强化却又成为主体。这就导致了背景的另一特征。

第四，背景的语境性特征。文本的语境构成背景，这在识别上有一定的难度，语境构成了人与事的共同氛围，具有一种特殊的情韵格调，它是整个话语系统制造出来的背景，要根据上下文，各段层次，文本整体创造出来的独特的情景。《风波》的语境是在皇帝倒台后，民国产生，旧势力复辟说起，这是从大的方面说，而乡村似乎并不在意皇帝是否变了，他们自有一种对新与旧的看法，九斤老太便表明今不如昔，连人的传承也是如此，儿子七斤，孙女六斤。赵七爷关注的是头上是否有辫子，有辫子代表了什么含义，这些与他的学问、穿布长衫都有关系。在这儿由九斤老太代表的一家三代及其生活方式，赵七爷的生活方式，还有八一嫂，闲坐聊天的老男人们挥着芭蕉扇，一起共同在这小乡村的河边土场上构成一种特殊的氛围，这就是特定时间里、特定地方和那里的人群的生活方式构成的语境，在这个语境中人物、事件、言语都在它制约之下，于是这个乡土场上特殊人群的语境便是背景。这种背景是弥漫性的，不能特指为某物。现代小说的背景基本上表现为一种语境方式，而不是简单的一种环境的描写。

我们现在来谈谈背景概念的发展变化。

背景在亚里士多德那儿称之为戏景。他作为悲剧的要素，但又认为，戏景虽能吸引人，却缺少艺术性（《诗学》65）。情节是对行为的摹仿，那么动作一定要发生在一定时空里，作为摹仿的艺术自然背景成为整体中的一个部分。因而在古希腊罗马的文学里自然界便成为行动的背景。例如《荷马史诗》经常会有那个黄昏已降临大地，或华丽绛红色霞光起来了等句子。后来长篇兴起这种自然背景便作为情节发展的环境来描写。这几乎视为一个传统的手法。

背景在19世纪提高到异乎寻常的高度来重视它。成为现实主义的意要任务。这是因为环境决定论的产生。最著名的提法是典型环境中的典型人物。揭示人物性格的形成、发展、变化必须找到环境的社会性。这时候背景一词被环境一词取代了，并扩大了它的功能与范围。环境描写成为现实主义的一个极有特色的传统。我们只要看看巴尔扎克对街道、公寓等不厌其烦地描写，便清楚了《猫打球的商店》开始几页便是对环境的描写，包括橱窗里的展品都作细致生动的描写。现实主义写环境，一定使它成为一种气氛。提供人物与事件发生和活动的背景。

浪漫主义以后，背景走了另一条路，背景作为心理感受的方式出现，即所谓物皆着我之色。是一种移情理论。背景作为人物情绪的表达，这个变化很关键，意思是我们可以不必孤立地写背景，而把背景有机地融入人物与事件之间去。这在现

实主义作家那儿也采取这种方法，海明威的小说《杀人者》、《桥边老人》所有的背景因素都在非背景化，成为现实活动的环节。现代主义中背景全部碎片化地切割在人物的意识里重新组装成为色彩斑斓的意识活动，或者任其自由联想。传统背景概念便在这里消失。

零度写作中有一个强大的背景因素，但它已不是背景了，它不仅是提供人物活动的氛围，而且是一个象征主体，背景失去现实世界色彩，变成了一个机械传动装置。卡夫卡的地洞本身作背景的含义很少了。而是现实世界的一个隐喻。所有背景装置在一个象征意义的平面，包括再丰富的局部细节也都如此。今天，社会物质极度膨胀，充肆于整个世界，物成为了一个主体，它太强大，非背景化了。人则成了物的玩偶与异化物。人们已无法在一个单一空间里区别背景与主体，所有物质世界都置于一个平面。因而今天的写作基本不提背景了。我以为便是基于以下几点：其一，文学性质由摹仿的、再现的、到表现的、建构的有一个转变过程，在今天没人单一地提文学性质了。文学性质会因人因时因地不一，提法也不一样，简单说文学多元观。那么由摹仿产生的背景概念基本不见于文学理论书了。但是我们要明白，背景一词在不同文体中的所指是依然存在的。其二，在全球化语境中，所有背景都是互相参照的，全球化正好标明我们没有一个孤立的特殊的背景单位存在。在结构主义那儿也是一样，所有一切都发生在系统里，均是相互关联的，无所谓背景与主体的差异。其三，今天人们感受体验碎片化，也使完整的背景不复存在。后现代主义那儿便没有完整的东西了。准确说在世界范围内这一变化应该在20世纪60年代。其四，人们普遍对逻辑的怀疑。逻辑便是整体的，强调的是必然，可混沌世界里没有一个统一一切的必然。人们强调感观的真实，感性世界里一切都是随机发生的，背景自然也就不重要了。这只是说明了背景可能性的变化，并不是说背景飞灰烟灭了。因为历史上一种现象状态存在，在发展过程它去哪儿了，我们是要弄清楚的。接下来一个问题是我们今天还要不要背景写作呢？当然许多人可能说可以不要了，因为没有传统的背景概念了。

我以为还是要重视背景写作，当然并非是传统的背景，而是背景在今天文本中的多元因素。

五、背景的写作

背景写作的诸因素在场面中谈了许多，当然这是就现实主义传统而言。当代写作中背景面貌比较复杂化。我这里依旧以举例方式来探讨。举一个自然风景的例子：

我们之所以消沉，病因就在于雪，因为我们都像厄班纳的榆树一样濒于死亡了。这雪像我们的皮肤一样浅浅地覆盖着大地。这一会儿就会是满地尘土。现在是满地白雪，转眼就是遍地泥浆。在这种雪里没有笑声，它像一层灰白的布丁，薄薄地涂在硬邦邦的土司上，这种描写看来或许古怪，实则贴切精当。

苍蝇就落在餐桌上，它们非常讲究地擦着脚，爬到面包屑上饱餐一顿……但最多的是像蝇、虻蝇和绿头大蝇，成团成堆的苍蝇围着烂果子爬，越来越多……哪里有果子哪里就有苍蝇，树上也有——树上的苹果成了它们群集的巢窝——狼藉满地的水果上苍蝇成群，你一迈步就会扑哧一声踩烂一只爬满苍蝇的水果……这里是苍蝇形成的溪流，苍蝇形成的湖泊，苍蝇形成的瀑布，苍蝇形成的江河，苍蝇形成的海洋。它们的嗡嗡声比春天花间采蜜的蜜蜂发出的声响更沉深，更高亢。

加斯《乡付中心之中心》

这是两段自然背景的描写。前一段写雪，后一段写苍蝇。你会说这两段不过是普通风景的描写没什么特殊。但实际区别很大的。我这儿采用的是摘引，两段分别来自两个章节。首先这篇是后现代小说中的名作，也称之为意图小说（Planned stories）或意境小说。加斯采用的是碎片式写法，这两段便是两个独立的章节。第二节写苍蝇约有两千字。小说淡化故事情节，侧重表达意念和境界，大量写的是客观对应物。采用象征隐喻手法，以意象群的集合达到意识的顿悟效果。这表明我们传统背景概念发生变化，不再作为人物事件的情节动作变化的背景因素，而是置于前台作为主体的因素来写。其二，无论是雪还是苍蝇都没有静止地作为衬托物表现，而是和叙述人主体结合，客观自然物是人化的情感与意志。而且包括主体倾向。是表现论的。其三，这些文字仍旧采用了描写的手法，例如比喻、夸张等修辞的手法，这是一种超描写，一种极限的描写，使之成为绝对主体，但是这里控制在叙述人的口语、视角、心理等方面，它又是另一种叙事，是一种内在意识叙述的河流。因此我们就不能简单地称它自然风景的描写了，它的作用也不完全属于背景因素，而是主体化了。

再选一个人文背景变化的例子

发生了什么事？故事中又出现了一个年轻人。他在追求那个年轻女郎还是那个年老病弱的女人？老实说，看来他在追求那两个女人正在追求的同一个男人。她厌恶地转换了频道。“又是那个勒死人的罪犯”，那个胖侦探咆哮

着说，他双手放在臀部，低头看着一个半裸体的少女尸体。她正在思忖是再拎回那个爱情故事呢还是赶忙去洗澡，这时突然有一只手堵住了她的嘴。

罗伯特·库弗《保姆》

这是《保姆》中第83节，整个小说一共108节。也是一种碎片式写作。整个小说似乎有三个空间：塔克家，马克父亲家，药店。这三个空间并非明显区别，还有一个电视空间。实际四个空间都无法从真与幻严格区别开来，也就是说，背景与现实无法区分。正常说，电视是背景，但背景中发生的爱情与在客厅里发生的犯罪又是叠合的，有时你无法区别哪是电视镜头，哪个是真实场景。这个例子比较单纯，以此例扩大社会复杂面，今天社会的背景和他正在发生的主体是融成一体的。我们不必举证这是背景还是主体，应该只就他出场的事物本身进行分析。当然我们在此中可以寻找背景痕迹，因为这有利于我们更好深透地理解文本。

上面从自然与人文取两例分别讨论了背景，实际也暗含了背景的写作，它的方法，一是加法，极端化，是加斯的例子。二是混录，打破界限，是库弗的例子。三是减法，把背景从文本中大量剔除，注意这个剔除不是说没有任何意义而是留下一些蛛丝马迹，或者作为暗写的因素。

古往今来小说写作，有许多属于背景的因素，是故事采用了含混手法，这并不是说背景不能作为文本的因素，而是作者因某种当代的或个人的原因采取了回避的原则。

我这里再谈一谈背景写作的美学原则：我对艺术个性的理解，并不是指艺术品的物理特性，当然作品的物理特征最先引起人们的感知，但它的特点是使此艺术品与彼艺术品从形式上区别开来，这不足以视为艺术品的独特个性。艺术品的个性是它具有美的特质，而又引起审美主体的特殊体验，而形成的个性，也就是说，个性应从作品自身美质隐含的艺术精神里呈现出来（《蓝色雨季》257页花城）。这是我们一则艺术观。它实际暗示了我们如何对世界事物的表达，自然也就包括了背景写作的艺术原则。

水面静得同雪野，无人揭开，突然扑喇喇响几下，那是鱼翅切割水面的白银，撞碎一次，淋漓飘下的姿态是又一种响声，水的历史又在瞬间修复好，水共天气，颜色大胆地照亮月光，鱼在树的高度说话，水杉之夜，云月之夜……把所有声物都和谐地连接，在声音、色彩、香气的组合中，光线永远是最伟大的缔造者。

（《墙上鱼耳朵》86页 云南人民出版社）

这是余松课和月香做爱的性体验。是一种诗化的情欲表达。摘引出来孤立了，你会认为是简单的月下湖光描写。其实不是，这文字内有象征性细节，有隐喻。以此为例我们看如何使事物成为审美的艺术观照。其一，客观物象，一般人都习惯把好看的事物摹仿一遍，那最省事的是摹仿性描写。只要我们用词达到准确就可以了。其二，不泛泛写客观物，而写客观物的主要特点，花可以朵状，写花冠，写花蕊，写花萼、花秆，甚至不写花，只写绿叶。选择该花特征性强的部位来写。这比前面进了一层。其三，是事物的具象唤起审美者一种什么样的美的体验。例如水杉树干伟岸正直的美感是从你心里呼出来的，水月相融是一种情绪与感觉上柔和湿润舒畅的甜美感。苍蝇绿色大肚里是褐色的粪便会引起肮脏恶心感。一事物引起你产生出与之呼应的审美感受。关键在该事物引起你那一个类型的美感反应。这叫审美的规定性。水月之夜的性，余松课在露台上又带有野合的性质，余对月香朝思暮想很久。他的性感之美便是如此的。其四，美的东西不是我们把它表达出来，而要使它达到一种共鸣的境界，要感觉体验化。上文水月之夜作为客体他是漂亮的，作一幅画观之，如果不从二人性体验出发，那也只是画工。注意这里用了所有事物都和谐连接。意思男人女人，自然物全部融成了一个感觉的整体，一种内在美质的整合。美已经感觉化了形成一种境界，你的审美表现才算完。其五，必须建立在审美反应上，因为你不知道会怎样，但你的文字尽可能地激起读者的联想。这种审美反应是由读者反应完成的。我这里是就一个具体实例来谈在背景写作中如何使事物成为真正的审美表现。

似乎还有一个原则应该提出，背景和场面中的人物、事件及发展过程应成为有机的统一整体。意思是不要让背景有一种背景感，使它场面中的其他事物有疏离的距离，或许叫做有机统一论。现实主义强化背景使它达到格外醒目的特征，恰好在效果上走向了反面，使后来的叙述学家认为那是一个写作的瘤子，是叙述中的包袱。最后把背景描写从叙述学中赶出去。但今天许多文本仅有人物活动，仅有事件行为过程，没有背景，特别没有自然背景的介入。这样的文本一方面让人没有喘息的机会，心灵应该留在最佳的风景上歇息。另一方面全是一片人肉气，一片事件动态的紧张状态，没有舒缓的地方。人类对于文学艺术的欣赏应该是综合的，自然也应该是它最有魅力的一个部分。如果做到背景与事物场面一切因素的有机统一呢？这要根据具体语境决定背景比例，适量一词最重要。海明威写《老人与海》有大量的背景。这个背景宏大广阔，雄浑壮美。可在《杀人者》中背景仅仅只点缀了几笔。当然作为人文背景而言，小酒馆里的预谋杀人又成了安德森的背景。简单说，背景描写的多少并不由背景自身决定，而是由整个场景中

人物与事件有比例的配置，使整个语境和谐，是一个有力量的整体。因此要特别注意背景的有机统一，不要兴致所至情绪饱满时造成背景泛滥，常说的滥于铺张的毛病就在此。

六、细节写作

为什么把细节写作放在这里来谈，因为传统上称细节是描写的因素。另一方面细节有一点道具性能，成为揭示人物性格的重要手段，或者是诱发事件的关键，从功能作用上谈，它似乎也是一个背景因素。细节描写是一切现实主义作者格外重视的东西，而且对它提出了一个原则性要求：细节的真实。为什么提细节的真实，这还是摹仿论的属性决定的，强调对现实的摹仿，自然要准确、真实、生动，给人才能可信可感。细节怎样才能真实。其一，细节要来自于现实生活。这是讲必然性，生活中发生过的是最有力量的。其二，细节是人物与事件发生的一个合逻辑性的解释，人物细节的根据，在他的本性，有可能发生，事件细节是事件发生进程中的环扣，表明细节是常发生的东西。其三，细节是语境性。在日常生活中人与事处于常态，许多细节并不一定能发生，没有人无端想杀一个人，偷一件东西，或有仇或迫于生活。具体场景产生了某个契机，于是便出现了该细节，所以细节出现也有其偶然性。其四，细节也是创造性的。日常细节总有难与人物事件特别有机的统一。需要根据情景改造细节。因此细节又有了一些新的因素，细节想象，细节的艺术真实，细节变形，细节的幻想性，细节的隐喻象征。细节的夸张。其五，细节具有有用性。细节是发生的，这个发生一定与有用相关（装饰性也是有用），最经典的说法是，在背景上挂一把刀，到故事的终结，刀必须要出鞘。一个细节如果在人物与事件的整体中没有产生过作用，那么我们最好不要写它。尤其是短篇小说，细节尤为重要，有时一个短篇小说就是一个细节，或者说有时一个细节救活了一个短篇小说。《雨中的猫》关键性细节在侍女抱来的那只猫是一只大青猫。《桥边老人》的细节是老人在战争中想着的，是他的小动物。在短篇小说中细节有支撑的作用。在长篇小说和中篇小说如果没有细节那会很空。

细节的元素。我们说细节的元素与定义有很大的危险。古往今来只有人提出细节一词，似乎它不需要下定义。如果说细节指世界上人与万事万物的细部，那也仅是一个描述性说法。人，事物，动作最细小的一个点，依然是个描述性表达。无法确定细节的上位与下位概念来定义，细节也就糊里糊涂了这么几千年。细节的上位概念是无限的，世界万事万物都会有自己的细节。细节的下位，似乎没有了。这倒可以给我们从下位一个限定，所有文本中一切不可以再分的细部，为细节。既然

是最小的局部，那它无法延伸出其他的特征性元素来了。它的元素只能在上位和互相的差异来确定了。小说中三个最基本的元素是故事、人物、环境。那么我们可由此衍生三个类别的细节，故事细节，人物细节，环境细节。这三者又分静态和动态。静态的事件、人物、环境的细节是具象性的，有标志性特征我们可以指认出来，例如某人身上一个痦子，某环境中一弃物废墟，某事件中的一次谋杀，都呈示为稳定的固体的形态。这时它的细节我们主要从功能上判断，例如从痦子认出了他是某人，这个废墟旁发生了一次命运的转折，这把弯刀是杀人凶器。简单说，静态的细节我们在小说中容易识别，同时也表明这类细节在选用处理时也相对容易。动态细节要达到细致、准确、入微，对人与事有本质的表现非常不容易了。而且动态细节的准确命名也要难多了。

> 青年人，带着卖弄风情一般的笑脸，坐得更靠近一些，同那个含笑的朱丽叶说起话来，完全不曾留意他那无心的笑脸像一把刀一样刺伤了桑妮亚的心，她脸红了，呈现出不自然的笑容。在谈话间，他回过头来看她，她狠狠地瞪了他一眼，几乎不能控制她的眼泪，也不能保持嘴上那不自然的笑容了。于是站起来，离开了客厅。
>
> 托尔斯泰：《战争与和平》

这个细节在写人物微妙的心理变化，是通过笑和眼泪的细节对比呈示出来的，但笑容与眼泪都是大众使用的，无法有更细微准确的词，于是我们只能看动态变化了。尤其是在人物内心活动的细节更是不好把握与命名，只能在描写过程中变化的差异来分析。细节还有一个不好言说的，是它的定量。在文本中我们可以说每一个词都是细节，但当词组成句子组成言语的河流，组成事件与人物变化的河流之后，细节并不是词汇性的，而是人、事、物三者中最小的单位。细节又有了物性、情节性、语境性了。特别是人的细节可谓千变万化。因为细节的依据在心理，在性格等因素的制约下。心理细节是发生性的，施蛰存《将军的头》中的花将军执法砍了那个要强奸少女的骑兵的头，并挂在树枝上（细节），没想到死者的头嘲讽式狞笑（细节）。这两个细节还不是关键，它只是一个推进功能，后来出现了偶然邂逅的少女的可爱，而且有了深深地爱着她了的心理动机（心理细节）。这时才有了暗含的深意，到底骑兵该不该杀。后来花将军和吐蕃将军厮杀因为想着少女走神，被砍了头，花将军也砍了敌将的头。无头将军骑马又去会少女。将军被少女的言语打败了。倒在岸边，将军手中吐蕃将领的头却笑了（细节），而在敌人阵地上的将军的头却流泪了（细节），这真是细节的绝妙之作。骑士、将军、敌

将三个人的头都发出了笑，但最后真正英雄的花将军的头却流泪了。我们分出几个层次，骑士狩笑A，花将军爱她B，花将军斩敌头和被敌砍头C，少女失笑D，敌头笑E，将军头流泪F。

A+E=F，B+C=D，成立的推论。

A+E=D，B+C+F=D，不成立的推论。

从这两组推论的目的我们看事物的性质。第一组有前面累加的结果，所以出现了必然后果，这是悲剧性的。第二组前面的累加，不会产生，或者说不应产生的结果，不应该出现的后果出现了，这是喜剧性的。含有讽喻在内A、D、E三者都笑了。足够花将军反思了。这里所有的都是细节，但是它的组合关系却是微妙的复杂的。这几组细节我们还可以深入进行心理分析。它会提供很有意思的人物性格图谱，而全部奥妙都可以从那些笑里面获得。

细节在不同流派的写作中功能作用是不一样的。

现实主义细节产生于摹仿论，这表明细节是充肆于现实生活中的物化现象，但现实主义并不需要生活中的全部细节，它要的是限制性的细节。第一要义，是为人物服务的，细节是揭示人物性格的手段。这是为什么？从细节表现人物性格而不是别的，诸如环境，细致的精密的结构。人的行为与心理本身具有性格的规定性，有什么性格便有适合于性格的表达方式，从大处说，性格仅是一个概貌，容易把各类型性格混杂，不易区分，而细节表现出来的性格，一方面有差异有比较。另一方面细节性格表现有特点，易于记忆。还有一方面细节的代表性，它作为人类的精华，不仅仅代表了人物而且还能代表一个时代的特征。这三者使细节的功能具有其他元素不可替代的效用。例如阿Q画押时努力认真地画圆最后拖出了一个尾巴。祥林嫂头上一朵小白花。孔乙己说回字的四种写法，多乎哉，不多也。黑色人要一手交钱，一手交货。那鲜红的馒头，红的还是一点一点往下滴。雪中的山茶花。小狗阿随。爱姑看见水银浸。这是鲁迅小说中的一系列细节，有阿Q动作的细节，有祥林嫂饰物的细节，有孔乙己写字的细节，有药引线索上的细节，有大雪天红茶花描写的细节，有子涓喜欢动物阿随命名的细节，有七老爷旧势力象征的细节。区分这些不同的细节，多数是表现人物性格的。如阿Q、孔乙己、祥林嫂。

第二点，是推动情节向前发展的关键。情节运动有自身的推动力和逻辑性，是矛盾冲突使然，但情节运动发展时同样有起承转合，有它的关节处。往往细节在其中能起到恰到好处的作用。其一，情节的发现与陡转一般都由细节产生，因此有时细节是一个秘密的标志。例如争夺某匣子内的物件。无意中发现某物，听到某话，

某个人物形迹可疑之点，均是情节重大转折的关键处。《项链》便是一个经典例子。其二，细节作为动作过程中必要的部分，但关键作用巨大。《猴爪》在每个事件的关节处都会写那个猴爪在动弹。其三，作为某种行为的暗示为下步发生作用，是背景中发生的细节，这类主要用于作法自毙的写法。一把精心磨砺的宝剑是用于杀敌的，结果用于杀自己了。

第三点，文本中的细节是全文中或隐或现的贯穿线索。《死者》中的那首歌《奥格利姆少女》便是隐伏的线索，从小说一开始便反复地说唱歌，写各种各样的歌声，包括舞蹈，其目的一直便是这首少女之歌。是一个少年叫格里塔唱的，那是死者永恒的声音。《被捆绑的人》中捆绑的细节便是显在贯穿全文，这时细节起到一种统摄的作用。除了人物、主题作用之外，它还有一种结构的作用。

第四点，文本中某一个细节是整个文本的眼。通过这个眼去读解文本内更深层次的含义。《河的三条岸》采用的是歧义，河有左岸与右岸，舍此皆无第三条岸。而父亲便在河上的船中，永远在船上便成了第三条岸。这是核心的眼，可不能简单理解。在生活与理想之间是此岸与彼岸，宗教也讲人生的此岸与彼岸。那么父亲抵达的第三河岸是什么呢?是他个人独白的一种精神追求。第三河岸成了一种隐喻的细节，但却是绝妙的。《年轻的布朗大爷》中布朗去参加同道圣餐大会，有两种细节，一是妻子粉红色丝巾发带，另一种是很多魔幻的细节，如蛇头杖。各种声音的细节。分别代表信仰与恶魔，布朗去接受了魔幻的诱惑。那邪恶的一系列的细节做什么用呢? 在小说中说明恶魔强大，仅此，这个细节也没什么稀奇的了，暗示人们无法逃脱邪恶，这一人类宏大理念也显得空洞与说教。布朗似乎在理想与邪恶二者间都没选择。他忠实过一种自己的生活。这里似乎有一个问题，既然布朗是一种理想主义者，那写那么多且神奇的场景聚会干什么?这正好暗示一个深层思考。人的未来生活是建筑在他已经历过和思考之后的一种选择，而同道圣餐仪式正好是布朗经历后的认识。这里暗含人们要摆脱一种极为强大的东西多么不容易。

上面四点分别就细节与人物、与情节、与结构、与主题的关系及其作用举例分析，细节的作用实际是无限性的，如同在生活中那样，甚至超出了生活的力量，提升到形而上。现实主义认为它可以揭示时代特征，可见作用巨大。在当代社会，其实细节作用并没有那么超常而巨大。一个高度物化的社会，其细节，物的细节是漫天飞舞的，有些泛滥成灾，因此现代主义作品中，细节走了两条路，各自在文本中发挥不同的作用。

现代主义的细节。现代社会我们把握它不像传统社会那么明晰，有条理，是一个统一的整体。现代社会是一个高度物质异化下的状态，这个状态是分裂的，

人作为主体也是分裂的，物也是分裂的，环境也是分裂的。细节也不如传统社会在主体与客体之间，主次感那么强烈，但分工在每个元素中仍发挥作用。细节有些碎片化，漂移化。细节有时是超量的，增值的。内质与表象之间关系超载。因而有时细节便成为整体的象征，例如《荒原》，它是细节，但是一切现代社会细节的整合、死亡、颓废、悲观等各种理念的综合。荒原成为一个代名词了。不要以为荒原是诗歌，这个符号置于城市、乡村，置于人的精神处所都具有同质的含义。因而，现代主义的细节表现是整体化象征化的，由传统写作中属客体的局部化的东西，变成主体化的整体的东西。在传统写作中细节局部表现时是客观的冷静的，而在现代主义写作中，细节是感觉化、意象化的。例如伍尔芙《墙上的斑点》本就取自生活中的一个细小点，她把一个细节漫天飘飞，不断循环再生，细节成为文本的主体，布满了整个视觉图像，是感觉体验化的细节描写。在传统写作中细节描写惜墨如金，唯恐写多了露出马脚来，而现代主义中细节是铺排的，是增值的、生成性的，意思指一个细节生出几个、几十个细节，是同质的叠加。由此我们看得出现代主义细节是表现论的。

在现代主义细节写作中还一点与传统相区别的，传统写作中细节也有象征的，如鲁迅描写坟上的花环，表示出安特莱芙式的阴冷。沈从文写了许多河水雨丝意象，暗示人的情欲。这些细节标志表明表象与内质是统一的。你可以通过客体，物象的索源找到相应含义。而现代主义细节它是一种整体象征，如萨特的《恶心》，卡夫卡的《城堡》，象征物的客体，具象并不定和内质是统一有机的联系。恶心是存在主义寓言，世界本体是荒谬的，悲观宿命的，因而萨特、加缪、贝克特的许多细节并不是具体物象的，一对一的象征，肮脏、苍蝇、啰嗦、等待，无边无际地行走，重复的动作，阳光的烤炙，监狱，囚徒并非一个个都具体指向某一特定的含义，而是整个世界的无意义书写，无奈感、焦虑和恐惧感。人在一间房子里走不出去，传统的细节象征会指向专制压迫的的权力结构，而在现代主义而言是象征人类整体的没有出路，无法突围。房门或窗也许都能打开，但是没用，心灵被围，所有的细节都是困境，是人类没有出路的象征。

后现代主义的细节写作，是现代主义的延续与发展。但不同的主要表现在两点，一点非意义化，并不指向具体的观念意图，巴恩的《迷失在游艺馆中》游艺馆中漫天的动作细节，哈哈镜、馨味走廊、游泳、电子装置，每个局部的细节并不会给你特别的暗示，但游艺馆整体是一个象征世界，是一个迷宫，迷宫里所有细节都是迷失的小径。世界与人性本身都是在这种迷失中，无法找到自我，13岁的安布罗斯生活在碎片中也生活在迷失中。后现代主义细节会把它的写作方式，与细节目的都告诉你，但具体到局部细节你是不能一对一地求解的，刚好细节整体上

是对意义的一种消解，游艺馆根本没有出路，我来过没来过都是在幻觉怀疑中。另一点是碎片化，非稳定感的。最典型的当然是索莱尔斯的《女人们》，那是六百多页的碎片，漫天飞舞的女人，你找不到任何头绪。巴塞尔姆是碎片写作的代表，《白雪公主》、《城市生活》、《教堂城》、《亡父》都是其重要作品。《我父亲哭泣的情景》全是父亲生活想象的碎片。父亲因车祸而亡，父亲之死，活着哭泣，淘气的父亲，父亲混乱的意识，父亲的荒唐行为。整个小说从父亲写起，后来却亦幻亦真，父亲碎片状态。要表达父亲的什么，在这个文本都是模糊的，于是父亲那一代成为我们不能沟通的断代。那么多父亲细节并不为展示父亲性格，而只说明一种荒唐人生。

后现代主义的细节具有强烈的幻觉性，由于超量的细节，而且细节又是非逻辑的组织，大量的细节挤压，造成失衡，视觉无法稳定地捕捉，形成视觉魔幻。巴恩的游艺馆便是例证，哈哈镜是实写，但实际所有馆内细节都具有哈哈镜的效用，这说的是后现代主义写作中细节产生的视觉残留效果，同时后现代主义写作细节自身也使用大量的幻想手法。品钦，魁恩，他们就喜欢使用科幻的手法。用幻想的手法打破真实与虚构之间的界限。罗伯特·库弗《电影院的幽灵》便把电影内容和看电影的场景混合，让你分不清真实现实与虚构的电影。致幻是当代社会一种异化的审美心理，这似乎和传统的幻觉描写没什么关系。传统写作中沟通人与鬼之间的写法强调的还是现实，它有一个现实的框架。今天的幻觉是淡入淡出，没有框架制约，视觉也是移动的，甚至是一些怪异的如以精子、以胎儿、以光谱、以一些非人的视点但又是一种幻觉的感受。把细节漫画化、异形化。罗伯特·斯通《模糊的宝瓶星座》小说是两个人通话，在对话中导入到水族馆里。然后变成了艾丽森和海豚的对话，人与动物相互传达一种奇妙的幻觉。

综合看来，小说中某一种元素的性质功能与技法的改变其实也就昭示着一种小说写法整体上的变化，进一步也昭示一种文学性质的变化，这一点尤其在细节的表现上。细节描写有许多手法，如白描法，镶嵌法，增值法，缺席法，变形法，象征法，标题法，暗示法等等都是一些操作方式是比较容易掌握的一些技巧，写作中可以熟能生巧地去掌握，不易掌握的是这种技巧背后的意图提炼，或者细节揭示那些精神、情感、性格、差异时的细微区别。另外，细节写作不仅是细节的点滴描写的准确生动，而是细节的调节与控制的处理，简单说，是细节的非细节性。

第五讲　谁在说与怎么说

小说技巧的前三讲，我们谈了故事、人物、环境的三大问题，传统所论为小说的三要素，是属于小说的本体论，是小说的基本面。也就是说小说因其这三个元素与其他一切艺术形式相区别，是小说自身独有的。它解决的是我们写什么。接下来谈的是我们怎么写，第一个遭遇的是叙述的问题，而叙述问题通俗地说集中在六个字上，即谁在说，怎么说，止于今天叙述已成为一种学科，可以写皇皇巨著，在西方已分为经典叙事学和后经典叙事学。我这里并不想建立一套叙述的理论体系，仅是就核心问题结合小说创作，谈谈叙事的作用与方法，当然也会涉及到一些重大理论说说叙述学的功过是非。而提出一些个人意见。最后简约地介绍一下西方叙述学发展的历史。

一、叙述概念

我们先说一说叙述一词，Narrato拉丁文词根，叙述。加上希腊文词尾logie科学构成了，叙述学（Narratologie）。创造这个学科的托多罗夫是这样说的，他认为叙述有两个原则，即接续关系与转换关系，因此而产生神话型结构和认识型结构，又根据普罗普的三重情节推断存在第三种叙事结构，观念型结构。他说：本文所举的全部例子均在此列，而且涉及各类叙事，这些见解与其说属于诗学范围，倒不如说属于一门在我看来完全有权存在的学科，叙事学（Narratologie），（《巴赫金对话理论与其他》百花文艺出版社56页）托多罗夫是1969年正式提出该概念的。概念作为理论我们在最后要论及到，这里先说叙述作为一种表述方法，手段的含义。在中国的前教育中把写作的基本手段分为四种：叙述、描写、抒情、议论。我们先看一段话：

我觉得身体很轻，轻得从车窗玻璃上飘出去，随着闪烁的光斑在梧桐树

叶上跳舞，手指弹着阳光都是起伏翻飞的箔片。绿叶是一片绿色的席子，会把那些闪动的精灵卷起来收藏在灵魂的褶皱里。车只要出发了你永远也不知道起点与终点，就如同我的灵魂飞出去，你不知道它何时归于身体。我有归宿吗？如同这车永远都在这流浪的途中。哦，人生是一件多么不容易的事情，所有的旅馆都只是人生的间歇、归宿，归宿仅是眼前阳光飘在绿叶上的感觉。人其实大可不必追问生命的归途，只要出发了，生命自会有生命的道路，你，只要行走与漂泊。

首先这段文字描写身体，树叶，阳光一起跳舞，描写要使用形容的手法，使声光色都到位，还用此比喻，显然这是有浓厚的描写。描写还改变事物的形体，绿色成了席子，阳光成了箔片。描写构成形象的鲜明生动。

其次，这段文字有议论，关于人生归宿的哲学问题，结论呢，生命有自己的道路，人只管行走。议论是对一些基本理念的阐发，议论要求给别人新的认识与启发。

其三，哦，人生是件多么不容易的事，是抒情，人的艰难是所有的共感，他诱发的正是这种感受。这种抒情是隐形的，他与车上的感受和人生议论是融合一体的。

值得注意的是叙述，传统叙述湮没在描写、抒情、议论之中，作为叙述是一个行动过程，主人公在车上，不知身处何方，车走人行，他去旅馆吗？不知道，人生不知道自己去什么地方，没有归宿感，这里留下这么一个人隐在的线索。传统写作都习惯于把这四者综合在一起，这就不能显小说独特的职能，小说只能要叙述。下面我们看一则典型的叙述：

彼罗娜常趁丈夫（一个可怜的泥瓦工）不在时，与情人会面。但有一天，她丈夫提前回了家，彼罗娜赶紧把情人藏在一个木桶里，等丈夫一进屋，她就说有人想买家里的木桶，现在正看货。泥瓦工信以为真，暗自高兴，于是他爬进木桶里刮污垢，准备洗干净再卖。这时，彼罗娜趴在桶口上，她情人趁机和她发生了性关系。这是一个过程叙述，彼罗娜，丈夫，情人三个都是施动者，行为发生了，首句是个概念，表明不合法的故事潜藏着危险，但叙事要玩一个反常的游戏。丈夫回家，妻子藏情人，不平衡。妻子诡计，丈夫刮桶，产生平衡，妻子桶口上与情人发生关系，又不平衡。在一个概述下的两个序列，三个人物。我们分别可用字母XYZ来代替，只要两个序列中的违规与惩罚的矛盾性质不变，故事外形与人物无论怎么置换与变化，都不影响这个故事。既然叙事是行为的过程，它的行为功能便决定了该故事的形态。因此我们只要研究叙述语法便可打开故事的秘密。如名词的关系，动词的性质，语态，语式，句法，结构，层次，序列，这个故事中的两个序列，第一个是因果关

系。第二个是时空关系。这是一个情色故事。如果我们把事件变成小偷或杀人，把三个人改成中文名，只要叙述语法不变，故事形态便是固定了的。由此，我们又可以得出结论，叙述模型是可以分类，可以固定的，这个研究便是从俄国的普罗普开始的。同时我们还可以看出严格的叙述中，描写、议论、抒情因素都隐退了。

我们再看一个局部的例子：在他们前面，沙子全部都没有被践踏过，黄黄的，平滑的，从崖壁直到大海，孩子们笔直地行进着，丝毫没有偏移，保持一定的速度，平静地，并且手挽着手。在他们的后面，稍稍有点潮湿的沙子上，印上了三行他们光脚留下的印迹，三行脚印整齐连续，彼此相似，间隔相等，清晰地凹入沙子，毫无模糊的印影。初看，你以为是描写，不是，它没有比喻、形容、夸张，简单说他没有任何修辞手段，他只是朴实、冷静地叙述，在海滩行走的三个少年。这是一个中立客观的叙述，它仅叙述一个行为的过程。这种叙述和传统写法不一样，首先他没有价值倾向与情感倾向。其次，叙述不提出超出自身文字以外的东西。其三，取消目的与意义，仅提供事物的过程。这种叙述朴实，具有极大的透明性，把一切判断、价值、意义交给读者。于是你会说这种叙述中的描写、抒情、议论没法打入其中，不错，把议论交给了理论文章，把抒情交给了诗人，把描写交给散文家，或者改造纳入叙述之中，从另一方面说，叙述是他本身，并不需要其他东西的纳入。

还有另一种处理方法。今天的写作中，我们知道叙述作为手法与其他三个方法区别，不断丰富了叙述的类型，因而创造了元叙述方法，零度叙述方法等。如果我们对过去的传统文本进行分析时，我们又当如何对待描写呢？是否我们应该创立一个描写学呢？从局部技术而言应该是可以的，但从整体的功能意义看便没有必要设立描写学，那么我们对传统文本中，大量的描写，作叙述学的分析时怎么办。最简单的办法是把描写纳入叙述功能来分析，也就是格雷玛斯说的第二叙述功能。这可从两个方面看，传统小说的结构从整体上看，是按照叙述性的标准规则进行组织的，因此，无论国外的《红与黑》，还是国内的《水浒传》，我们能清楚地辨认叙述结构，对它的深层组织和整体意义我们都是从叙述的原则上来看待的，极有意思的一点是，中国古典小说中描写人物肖像和环境时采用的切分方法，用诗词，或分行的办法表示出与正文部分的区分。另一方面，我们按格雷玛斯的办法，被我们命名为描写的意段实际上是一个小叙事，它包含了一个关于社会的完整故事（《论意义》百花文艺出版社160页）。把描写纳入叙述的组织结构中，变成了叙述的子程序。这些只是作为理论研究时的方法来考虑，实际写作中我们是不必要考虑那么多的。

以上我们是从文字表述方法上明白了什么是叙述，作为小说的叙述还有它自身的定义。荷兰理论家是这样说的，叙述学是关于叙述、叙述本文、形象、事象、

事件以及讲述故事的文化产品的理论（《叙述学》米克·巴尔著，社科出版社2003年版1页）。这样一个定义已不是经典叙述学的含义了。文化产品理论，指一些艺术文本、电影戏剧、声音建筑艺术都包括在内。最早的叙述理论只取样叙述文本。仅指小说而言，今天我们谈论它，依然还取狭义的叙述文本。除此以外，叙述理论我以为是一种知识范畴的表达理论和阐释，是不同区域的文化模型，它是一个关于整个世界人与事以知识模型的言说，是世界整体的一个象征体系。这是另一个更大的理论体系，不在我们今天论及的内容。我们今天说的叙述理论，是从小说故事的基本形态衍生出来的，指叙述结构、语法、话语、层次、时空，还包括故事、情节、事件的基本原理。在讨论叙述理论之前，我们必须对一些关键性术语弄清楚，否则叙述学没法讲，或者对某些词语理解的错误也会影响我们对该学科的研究。

文本（Texte）这个词由巴特和克里斯蒂娃首创，在法语中有纺织的含义。文本是一个空间，那些因时而异排列在一起的字母，能以不同的方式重新组合，从而引发一系列可能组合的格式（《结构主义诗学》卡勒社科版363页）。这对文本是一个很本质的表述。一些文字组合在一个空间里，它一定是一个新的组合方式，而你在阐释时又指出它各种可能的组合的格式。彼罗娜是一个偷情的文本。我们把一部、一篇由文字构成产品独立于一切社会联系之外（历史、政治、社会、经济、心理各学科之外），从其背景中独立出来进行价值审视，不参考外在的内容，仅就文本内部结构、语言、层次、序列而界定的意义。这便是文本研究的角度，有别于作品研究，总从历史与作者方面去考察。

结构（Structure）这里结构不是指我们一般作品中的时空秩序。这里的结构是一种思维模型。没人能一句话把结构说清，他是一支长长的学科队伍。由索绪尔、皮亚杰、施特劳斯等人创造的思维模式。杰姆逊称之为，系统或共时体，其核心是我们语言中发现的声音，概念和词汇永远处于对立状态。我们要找到语言的意义，是语言中关键元素的二项对立，意思是一个独立的元素不可能表达任何意义，在表音文字中tree单独出现仅是字母没意义，但集合便成了一个符号，辅之读音，tree是语言的声音与形体。这称为能指（Signifiant）构成一个可能触摸感知的形象特征。所指（Signified），是一种心理再现，是一个概念（Concept）、二者统一起来叫符号（Signe），明白说能指是词的物质形象如声音、物品，图像等，所指的是一种内在于心的含义。符号仅是二者结合的象征体。关键这三者关系是约定俗成的，非必然的，而且语言是分节的，有节便有秩序。而且意义是切分的，如同一张纸一枚硬币的两个面切分的。思想与声音同时居于两个面，这表明意义原产生于共时状，但语言的分节在我们的视觉与音响中均是历时的。由此发生我对一切人与事物的理

解都建立在这样一个系统性上。思维从语言出发构成这样一种模式。这便是我们理解不同因素之间相互起作用的各种关系是互动的，是联系的，把事物之间的关系观念化，于是便有了系统的观念。与二项对立相伴生的差异性原则，有差异才能彼此辨认，才能产生意义。总起来说，结构是一个按二项对立有差异原则构成一个自足的整体，同时也是一个有各种转换规律的系统。结构具有几个以上的普遍特征，是形式主义的。它发源于语言学，但却是对各种文化现象的分析方法。

序列（Sequencd），在文本中的词语、句子均是分行排列，我们可以分出若干层次。但是我们要揭示这些独立单位的含义，便要把它们纳入一个序列来认识，从序列认识便找出了句子的内部联系，逻辑的、语法的、时间的、空间的各种序列，结构主义分析看序列有两个依据一是行动过程的功能考查，二是主题意义起始与间歇。通过序列分析我们找到深层结构。即这个结构的模式。模式（Sodele），是一种类型，可以复制的批量生产的。是固定不变的。模式是欲望、交际和行为三种关系的组合，每一种关系都建立在二元对立的基础上（《时间与叙事》卷二，社科版78页）。如何确立他是一种模型呢？（1）根据人类行为的普遍特点看角色。（2）在一定时空内无论人事关系改变与否，配型是相对稳定不变的。（3）模式有生成和转换的法则，在转换中会产生模式的变体。换一种说法，模式在语言结构中，包括口语、角色在句法成分中配型持久不变而稳定，在系统中是有限地封闭状。我们只有通过序列分析才能知道属于何种模式。因此序列格外重要。把一个大句子看成角色（谁）过程（干什么）在何时何地中（境况），便可压缩出名词、动词、副词三个词类，基本结构是说话人给自己演一曲戏。我们在一个结构中如何确立几个序列呢，保罗·利科有一个最精彩的说法：每个新恶行或新损害，每个新缺失都产生一个新序列。简单说，每犯一个错误便使序列进一步转换。彼罗娜两次错误，一次藏情人于木桶，一次在桶口边和情人发生性关系，便构成了故事的两个序列。可见序列是大于句子的。而这个故事的深层结构模式便是逃避惩罚型的。值得说明的是叙事学，一点是知识大爆炸式的。全都使用新名词，过去小说理论的词保留极少。二点，叙事学1960年代开始，经过50年有巨大的变化发展，其中也经过衰落。而今天的叙事学方法是开放多元的，有各种分类叙事学，甚至引入了计算机方法，所适应的范围也由小说而扩大到影视、音乐、图画，还纳入了女性主义的性别研究。这表明叙事学在寻找新的突破方向和方法。

为了讨论的方便，我这里再补充一个小说实例，便于分析叙事的各种特征，他是海明威的《雨中的猫》。

旅馆里有两个美国客人，所有的人都不认识他们，他们的房间是面海的

二楼，房间侧面对着公园和战争纪念碑。公园有棕榈树和绿长椅，天气好时，可看见艺术家带画架画画。他们喜欢生长的树，海，公园各种鲜艳的颜色，意大利老人赶来参观战争纪念碑。青铜铸的，在雨中发光。雨从棕榈树上滴下来。石子路上有一潭积水，海水和雨水夹着冲上海滩，又退回去，纪念碑旁汽车开走了，广场对面一位侍者望着空荡荡的广场。

太太在窗外眺望，一只猫蜷在窗下面的被水滴湿的桌子下，缩着，不让雨水淋着。我要去捉那只小猫，太太说。丈夫在床上说，我去捉。太太坚持，我去捉，可怜的小猫躲在桌底下，丈夫把枕头垫高躺在床脚，继续看书。他说，别淋湿了。

太太下楼。旅馆主人向他哈腰，高个儿老头说，天气不好，坏天气。太太喜欢他。喜欢他在怨言时的认真，喜欢他庄严态度。喜欢他上年纪的迟钝的脸与大手。她打开门，对面雨下得很大，有披肩的人穿过广场向餐馆走来，那猫就在附近。她可沿着屋檐走过去。她出了门，她房间侍女张开伞罩着她，老板差她来，一定不让您淋湿。顺着石子路到窗台脚下，桌子底下的猫没了，她大失所望。侍女说太太您丢东西啦。年轻的美国太太说，有一只猫。侍女笑了，在雨中的那只猫，太太说，我多么想要它。太太说话时侍女紧张了，太太您必须回去，您要淋湿了。他们又从石子路回来，太太经过办公室，老板向她哈腰，她觉得无聊和尴尬。她觉得老板无聊但又确实了不起，霎时，她感到自己极了不起，她上楼开门，乔治在看书。

猫捉到了？他放下书。跑了。会跑到哪里去？他休息一下眼睛。她坐在床上，我太想要那只猫了。我可怜那只猫，那只雨中可怜的小猫，可不是什么有趣的事儿。

乔治又在看书。

她坐在梳妆台前，拿手镜自己照照。端详侧影，先看一边又看一边，再看脑后和脖子。我要是把头发留起来，你不认为是个好主意吗？她问乔治又看侧影。

乔治抬起头看她颈窝，像个男孩子头发剪得很短。我喜欢这样。太太说，我讨厌，像个男孩子。乔治在床上换了一个姿势。打他开始说话，他眼睛就没离开过她。你真漂亮极了。她把镜子放下，到窗边张望，天逐渐黑了。

我要把头发扎得又紧又光滑，在脑后绾成一个大结。可以摸。我要有一只小猫坐在膝头，抚摸它，它便呜呜地叫。

是吗？乔治在床上说。

我还要用自己的银器吃饭，点上蜡烛。我要现在是春天，我对镜梳头，我

要一只小猫，我要几件新衣。

啊，住口，找点东西看看吧。乔治又在看书。

妻子往窗外望，这会儿天黑了，雨仍在打着棕榈树。总之，我要一只猫。一只猫，现在要一只猫。要是我不能有长头发，也不能有任何有趣的东西，我总可以有一只猫。

乔治没听她说话，他在看书，妻子望着窗外，广场上已经上灯了。有人敲门。乔治从书里抬起眼说，请进。

那侍女站在门口，她紧抱着一只大青猫，扑通放下来。对不起，她说，老板要我把这只猫送来给太太。

通过上面的举例，我们对故事有大量感性的认识了，于是你会问，生活怎么会这样呢？彼罗娜为什么偷人，三个少年在海滩上干什么，太太为什么执著于一只猫，金脑子为什么会挥霍一尽。这些事件在生活中一定发生过或正在发生。我们讲述他的意义何在。生活中确实会发生彼罗娜的偷情事件，三个少年向往大海的美丽，乔治夫妇肯定发生了不愉快，金脑子鼓励我们要有节制地生活。这些故事均是我们理解的日常生活中人与事物的一种方式。仅这样还不够，我们叙述会有一些更深的东西，如事件为什么会发生，生活背后是复杂的，一事件发生了它又如何导致了另一事件的发生。生活在平衡与不平衡之间跃动，在时间的连续性中事件总是有关联地发生，当它结构为一种形式我们就会追问其意义，所谓意义均是人的，因而使我们看到日常时间形式中的人的属性。即时间形式的人性化。

二、谁在说话

对于没有小说经验的人来看，小说里谁在说话，他会毫不迟疑地说，是人物在说话。小说里谁在说话绝没这么简单，谁在说话，是一个极为复杂的声音。传统认为是作家在说话，这个作家声音肯定是没错的。但作家也有代人说话和自己说话的分别。自己说话的，作者是故事的参与者与评议者。自己不说话，找代替者，作者是隐身的，这便是一个集体意识在说话。

叙述者在说话谁也不会怀疑。但是我认为这对真正意义叙述还是一个肤浅的理解。最彻底的叙事者，应该是世界事物本身。世界作为整体向一切人敞开，包括人与事。作家只是借助了语言进行陈述，在陈述中有带作者强烈的主观意图的，也有纯客观的。我的观点是，世界事物自身与一切生命实体，他自身便是陈述者。他们是一种表达，人们只不过借助语言再说一次。例如我在小说中说，光在媒质中从

一点向另一点传播时，总是顺着花费时间最少的路线。这话不是我说的，是费马说的，其实也不是费马说的，光的性质就是这样，光自身在说话。我说任何雪花的曲线总和是无穷长的，这话不是我说的，雪花自身如此表述。仅在于这个秘密由数学家科赫发现。大街上的树有阴影，遮光挡雨，这是事物自身显示的作用。如果我说望着一棵树，阳光下的樟树，枝头飞出无数金黄的蝴蝶。这是我说的，我发现了光影效果，在逆光中改变原有颜色。因此，我特别强调叙述者在讲话，应该是对人与事物一种发现，应该是一种自然的表达，即英语中含义的Nature。明白这一点很重要，这对小说家提出更高的要求，我们再看谁在说话。

一、我说话。对任何一个客观对象而言都是我说话，因此才有第一人称。第一人称的发明实际告诉我们，主体是人。人体中心论。第一人称含有人对自然的霸权主义。在一个文本中我就是那个作家，那个叙述者。可是我的出场很复杂。一种情况，我会找一个替身，例如《金脑人的传说》中"我"给太太写信，"我"给太太讲故事。"我"是一个角色，人物。二种情况是作家讲述作家自己写作的故事。这种叙述叫元叙述。元叙述又有很复杂的类型，是后现代写作最热衷的叙述方法之一，关于元叙述，我今后还要重点论述到。三种情况，作品中有许多我，无数个分裂的我在说话。如陀思妥耶夫斯基的《双重人格》。这种自我的矛盾性是许多作品中都有的声音。我的长篇小说《城与市》中有无数个我，真我，拟我，人物以我的称谓谈话，主体的对象化后，我听到异者中的我。四种情况是叙述者与聚焦者分离。《没完》中观察是一个幽灵在聚焦，而叙述者是人物的我在进行。我随着人物活动叙述，并不随幽灵聚焦而叙述。

我讲述是小说中最自然的一现象。我这里要区别的是，我在文本中发现，在现实主义作品中出现，仅作为一种身份，一个替代，我一般是讲述他人的故事，外在于文本有一个明显的整体结构痕迹。《一千零一夜》便有一个山姆佐德反复讲述的故事。《金脑人传说》我讲故事没留下名姓，现实主义中我对文本没有实质性干预。

除了这个例子，我必须还要举都德的《金脑人的传说》致索取快乐故事的太太：

太太今天准备给你一点快乐的东西。我在一个离巴黎千里之遥的美丽乡村。我应该给太太一些玫瑰诗歌和风流故事。不，我还是离巴黎太近，巴黎给我送来的闲愁。我刚得到查利·巴巴的去世，心境怏怏不快，因此我还是只能给您一个凄美的传说。

从前有个金脑子的人，是的，太太，纯金的脑，医生看他脑袋太大认为活

不了，最后还是活下来了，头大，走路磕碰，真可怜，常跌倒，一天从台阶滚下来，石阶上碰响，别人以为死了，他受了轻伤，头上还滴着三滴金汁。父母发现了这个秘密。他们严守这个秘密，小孩只发现父母不让他去街上玩。妈说，我的好宝贝，别人会把你偷走。

到18岁父母告诉他命运给他的这个怪礼物，他们养育了他这么大也需要一点金子，孩子从脑里拿出一块桃核大的金子扔在母亲怀里，他离开祖屋去外面挥霍财富了。

在外面肆意挥霍脑子里的金子。渐渐大家见他双眼无神，终于有一天在灯红酒绿之后，孤身一人，他为金脑的缺口而害怕，于是开始新生活，去偏僻的地方工作，吝啬怕事，躲开诱惑，忘掉财富，不再染指奢侈，不幸一个朋友突然知道了。这一夜梦中醒来头剧痛，月光中看到朋友又取走了他的脑汁。不久以后，他恋上了一位金发姑娘，她喜欢他金色的外表，而且很任性，他顺从姑娘的把财源的秘密也告诉了她。

姑娘小鸟依人，总向他索要东西。这样过了两年，一天早上姑娘莫名其妙地死了。他用剩下的金子给亡妇办了一个隆重的葬礼，他把金子给教堂、挑夫，四处花费，从墓地归来脑壳又粘了几片金叶。那时他在街上失魂落魄地走，像醉汉。晚上他在橱窗灯光下看着天鹅绒蓝色缎鞋。我知道谁喜欢这双鞋。他买鞋忘了娘子已经死。店妇听到喊声，见男人拿着一双鞋站着，手指鲜血淋淋，在指尖上刮出金子送过来，店妇吓得倒退。

太太，这就是金脑人的传说。这篇故事有些玄，但从头到尾真有其事，世界上竟有这种可怜虫，他们被迫靠自己的脑子生活，用脑浆的精髓，有纯粹的金子来支付生活中的小事，这于他们是日常的痛苦，而他们在不屑于再痛苦下去的时候……

我讲故事，没错。但不是都德，是都德虚拟了一个我的身份。我是讲述者又是聚焦者。

现代主义作品中我，叙述者成为小说主体，特别超现实主义和意识流的表达。我便是叙事者本人的直接显露。伍尔芙《墙上的斑点》中实际的我，与文本中的我同位。把斑点视为各种想象物，让思维自由地扩展去联想，我成为文本的真正主体。我驱动文本中的一切细枝末节。

后现代叙事中的我，变成一种叙述策略，变成结构与解构的一种方法。但我不断地虚构故事，我又不断去干预拆解甚至反讽，想办法瓦解刚刚叙述的故事，或者用一种实以证虚的方法，用生活中各种已存在的人物与事实来证明我所言非虚。

虽然二者采用了相反的方法，但目的均是针对文本的虚构而言的。《墙上鱼耳朵》便是采用的这种方法。

二、他说话。他说话一直是传统小说中的正统模式，他的标志是第三人称的，他，她，它。在西方文本中，人称变格使用。第三人称的叙述形式一直是小说的主流。这有两个方面的问题值得探讨：其一，我隐退到幕后成为一个全知全能的叙述者，一切都是我教给你的，而你却看不见我，这让人有一种很上当受骗的感觉，被你牵着鼻子走。但是文本却是最像小说的，人们会自觉地进入其中去充当一个角色。整体上是一个乌托邦社会，在里面自由，读者没有强迫感。其二，叙述者不出场，这突出了文本中故事、人物、环境的主体性。看不到我一个指手画脚的影子。这保持文本对读者全然一个陌生的感觉，你得到整体感知以后才明白文本是怎么回事。第三人称说话实际文本是一个自足的被锁闭的一个结构。是一个被作者设计的时空，《雨中的猫》和《海滩》三个少年在海滩上的脚印，及他自身手舞足蹈的形象，他们自己是不会注意，看不见的，而是一个旁观者在描述。在海边旅馆里有四个人物出场，发生关联，在人物之间，不可能有一个对室内室外全知道，人称的他只能在他的视听之内发生，超出人物之外的则是由叙述者概述一切在场的细枝末节，雨中的棕榈和猫、海滩，三少年影子都是一个隐在的作者表述的，问题是在一个文本发生的全部场景里，例如那个旅馆，不可能被全部详尽地像录像一样给予24小时追踪拍摄。因此，任何第三人称叙述均是选择性叙述。作者把一切都设计好，人物、故事、场景都呈示给你，是作者认为最重要有意义的部分，于是生活中还有许多你认为重要的东西都被遗漏了。选择叙述有局限，但也有几点值得注意：（1）我选择的东西均是有代表，有象征、隐喻意义。作者把主题藏起来而通过人与事暗示出来，这种阅读应该说是有启发性。（2）我选择的时空便特别适合那种封闭性的写法，如缺席法，故意不写某些东西而意图在于强化。这在《侨民》与《死者》中表现得很好。也可以把某人某心理或事物遮蔽起来，人物、事物仅徒具外形而实际内涵却很丰富，需要我们分析所获得。（3）第三人称的写法决定了我的直接干预少，文本便是一个小社会。虽然是选择的叙述反而显得比第一人称小说自然、真实。

有一个更深的理论问题，无论第一人称和第三人称，只是称谓上的符号代码。从表达的本质而言，我，他种种的变体与化身，都是写作者，我。我为什么变化那么多种身份以不同面目示人呢？有文体决定的，有方法技巧的，也有根据材料而言，适合谁出面讲述的问题，例如日记体、书信体小说，无疑适合第一人称。

三、你在说。小说以第二人称方式实际是前两种的变体。注意凡第二人称均是面对面的方式，是对流的、倾诉式，这是一个特别不适合小说表述的角度，因为小说不能完全变成我跟你说心思，特定地针对你一个人编故事。因此古往今来的小

说，第二人称极少。最有名的仅是一部实验小说，布托尔的《变》，小说写一个人上火车，从巴黎去罗马，以对他妻子口吻说话。这里的你只能是他和你的共同见闻。或者针对读者你，在说事，如果一段短小文字以第二人称言说，还可以，但保持在一个长篇小说中他会使叙述扭曲了，实际只要把人称变为我或者他，也不会影响作品的表达。一个情境以什么人称与什么人交流，形式上变化没有意义，意义是你的语义变化，要使用不同人称主要是改变人们在不同的观察视点上说话，不同人称是我们生活逻辑中因习惯发展来的。我是在场，他，是我不在场，你是我隐在场。上文说过你的人称仅适合双方交流的倾诉，严格来说，你，限制了在说话的方式。有针对性。而他则适合描述方式。我则适合观察方式，所以我，你，他三个人称均有很细微的表达上的分别。上面我列举了三种说话，无论人称怎么变化都是作者在说，作者可能会化装成很多种身份，甚至是混成的身份说话。我们明白了作者说话，但分析不同的文本，作者说话又成一种悬疑。作者说一些什么，这是他说的吗？真正属于作者的言语系统少之又少。因而这个我，又是一个有疑问的主体。上文举例雪花曲边总和是无穷的。因此推论，一切知识系统的表达不能算我的说话，我只是一个知识的传播者，制订知识规则的人，是一个发现者。这时我说话也是一种代词。一种我说，是代表真理而言。第二种我说，是一种时代社会价值的曲折反应。《金脑人传说》中浓厚的金钱意识与金钱批判意识，那种有效节制财富观，或者尊重知识的观念，这是资产阶级时代的人文思想。我仅代表那个社会知识分子而言，这表明文本中有一个连作者也没注意到的隐在的叙述权威。第三种我说，是我的理性在说，是我思考的结果，例如现实主义的巴尔扎克、司汤达、批判现实主义的托尔斯泰。他们说的都是针对社会时代的一种个人思考。第四种我说，是感性的表述。历史上的浪漫主义、超现实主义，发乎于身体对事物、个人、社会的直觉反应，第五种我说，是一种纯艺术想象的东西。不一定有那么多观念意图，他构筑的是一种乌托邦。这也包括那些科幻式写作，还有梦幻式的写作也属此类，当然也包括语言乌托邦式，国内孙甘露的写作就是此种。第六种我说，是一种精神幻想性，一种心理倾诉，他不以生活材料为依托而以自我呓语式。美国斯泰因便如此。第七种我说，是一种真正的我说，含有很强烈的自传性，无论生活事实和精神历程均在小说中展示。如亨利·米勒·卢梭的《忏悔录》。第八种我说，是一种创造性叙述上特别个人化的，有独特风格的例如沈从文、鲁迅、海明威、福克纳等，这一部分作家，他的叙述具有一种隐形标记，隐去作者，依然知道这是作者我在说话。我提出了八种，其实可能是无数种，谁在说，谁，真是一个问号，指涉一个有疑问的主体，即便作家本人明确地表示我在说，如果我们精细的分析文本，任何我说都是可以质疑的。

这里还有一个理论问题。法国克里斯托娃提出一个文本间概念（Intertextu-

alite）他说，任何一篇文本的写成都如同一幅语录彩图的拼成，任何一篇文本吸收和转换了别的文本（《符号学，语言分析研究》145页）。这个概念被她丈夫索莱尔斯明确定义，每一篇文本都联系着若干篇文本，并且对这些文本起复读、强调、浓缩、转移和深化的作用（《理论全览》75页）。这个概念对全世界的写作者都是一个挑战，所谓原创，绝对个人写作只是一系列神话，互文性从根本上否认了独创的存在。或许有许多人不承认他的写作是文本转抄。是的，部分人没有抄一个现存的文本。可是所有的写作者都来自无数阅读，他的脑子里已有无数大师的影子，有无数本具体的作品被他回忆，他的写作建立在这无数重叠的文本之上，沉思一下，我们的写作还有多少独创性而言呢。这时的我说，他是混成的，是一个杂种，因此，第九种我说，是一个捏泥人的师傅，是他把无数碎泥人融合了新捏出来的一个新泥人儿。

三、怎样说话

怎样说话实际上是与谁在说话紧密地联系在一起的。怎样说话受一系列限制，如你对谁说，在什么时间地点说。从哪一个角度说话。保持一种什么距离说话。用一种什么样的语言，保持一个什么基调。对谁说话，依据何在。还有说话速度与节奏。谁在说，问的是一个主体问题，怎么说，问的是一个技术问题，日常说话是一个修辞问题。浪漫主义充满了激情地说话，煽情，调动读者的兴奋度，而现实主义又对现实充满了仇恨，揭露现实的荒唐性。或者历史主义的文献考证，回忆，往事不堪回首的忧伤，一种忧郁和伤感笼罩着。小说在漫长的历史中提供了许许多多的话语模型，怎么说已提供了无数的典范。他们的说话充满了技巧与伪饰，怎么说话在福楼拜那儿发生了一次大的变化。其代表作是《包法利夫人》。到现当代怎么说话又来了一次理论上的革命，代表是巴特尔。他在1953年发表了《写作的零度》，从根本上影响了当代叙事。他怀疑我们以往的写作充满了意识形态，这包括我们所使用的词汇。例如“秩序”一词便永远包含着压制性内容。他分析了马克思写作，资产阶级写作，列举了写作的多种可能性，各种类别写作意味着什么。最后他肯定地倡导一种写作：创造一种白色的、摆脱了特殊的语言秩序中一切束缚的写作……某些语言，语言学家在某一对极关系的两项之间建立了一个第三项，即一中性项或零项。这样虚拟式和命令式之间似乎存在着一个像是一种非语式的直陈式。比较来说，零度的写作根本上是一种直陈式写作。非语式写作……这种中性的新的写作存在于各种呼声和判决的汪洋大海之中而又毫不介入，它正好由于后者的不在所构成……这是一种毫不动心的写作，或者说一种纯洁的写作（《符号学原理》三联版102页）。巴特尔理论上说明之后并推举了一个典范的例子，加缪

的小说《局外人》就是一种理想的零度写作。

《局外人》开篇写莫尔索母亲去世，各色人等都在忙碌着母亲的葬礼，我却无动于衷。冷眼旁观，太阳与原野，炽热的马路上，酷热让他神志不清，而我想到的是要上床睡12个小时。我有一个女朋友玛丽，同她做爱也是心不在焉，结不结婚无所谓，她的腿拴着我的腿，我摸她的乳房，我吻她，吻得很笨。在空无一人的街道行走，买了面包站着吃，在窗口抽支烟，妈妈死了，我该上班了。我在办公室机械地干活儿，回家邻居萨拉玛诺带了八年一只生了病的狗，另一个邻居莱蒙同人家打了架，他是仓库管理员，一个女人骗了她。他同情人家参与打架被警察罚他。和莱蒙去阿尔及尔海滨，我在赛莱斯特吃晚饭，奇怪小女人在吃饭时干完了所有要做的账。查检节目单，准确无误地穿戴，我和萨拉玛诺静静地对坐，他说着往事。第二天在海滩有莱蒙朋友马松及妻子，我和玛丽在海里游泳，一会儿打架，朋友便让他开枪。架打完了，他们在海滩躺着休息。阿拉伯人抽出刀，刀锋反光射刺着我的眼，我开枪误杀了阿拉伯人，最后还对尸体开了四枪。我被捕了，第二部写审讯过程。那繁琐复杂的记录，面对各种各样的犯人，各种嘈杂的声音，睡觉，回忆，读报，贝莱兹，赛莱斯特的证词与辩护毫无意义，玛丽和莱蒙在法庭的证词皆不生效，结果检察官说，一个人在母亲死后的第二天为桃色事件随便杀人。接下来几次庭审漫长而无聊，神甫总没完没了地要为我祈祷。最后我被判了死刑。我不甘心屈服，反复申诉。

我的概括是按局外人的说语转述的，我们再注意几个细节，玛丽问我愿不愿意同她结婚。我说怎么都行。我说我已经说过一次了，这话毫无意义。两个人冷漠地讨论了半天婚姻。她说我是一个怪人，她就因我这一点才爱我。另一个细节在海滩他们打架后，用刀刺了莱蒙的那个人一声不吭地望着他。另一个吹着一截小芦苇管，一边用眼角瞄着我们，不断重复地玩弄那东西发出三个音。而杀人以后，我对准那具尸体开了四枪，子弹打进去，看不出什么来。

这里的说话有几个特点：（1）说话平静而冷漠，人物置身其内，但却与己无关。最重要的事用最冷漠的态度。（2）消除了社会性评论和感性倾向，说话表面看不出作者和人物任何的价值倾向（实际是有价值倾向的）。（3）这是一种对已经发生过的各种说话方式的一种否定形式，一种清除，使文本语言透明、简洁。但由于高度抽象，语言又有一些失重与恍惚。（4）这种说话没有述评，没有描写，前者消除意识形态，后者语言只保持一种严格的工具性，一种非常严格的中性。你会发现有两点：一是人物为什么会这样，非人化。人的身上到底发生了什么。一是环境的失重，类如一个真空包装，人物的目的性失去了，环境中没有任何依傍的东西那是一个不知所措的环境，所有人在干事，但不知道干什么。（5）在说话语言中严格地把一切修辞手段削干净，不用象征、隐喻、夸张、装饰。有些像电报、新闻语言，但

不同的是它严格地叙事，把每件事推动，但从表层上非逻辑地接续起来一切关系。

我以为零度写作是一次说话革命。它产生的效果是反抗过去用很多的语言说很少的意思，或者一本书弄得很复杂才说明一个意思。而零度叙事是用很少的语言，表达很多的意思，使语言有一种冷漠生硬的力量。在说话中并不透露任何目的和意图，但在行为背后却有很丰富的含义。《局外人》写的是一个人道德和精神上的觉醒。莫尔索面对母亲的死、情人玛丽和杀死阿拉伯人的无动于衷这是为什么，根植于人生无意义的哲学，这个世界是冷漠的人及其周边的关系是不可理喻的（如果说到有关系仅是互相残害，毫无由来的杀人和人死去，如母亲，没意思，是宿命的）。我们的努力和抗争没有任何意义，生活只有烦忧。我们需要热情吗？那是一些虚幻的表象。我们过去的写作强化人与人、人与社会各方面的关系，因为有关系，便有了价值与意义，如果这一切相互没有关系，与我也没关系，那我们便拆解了这个环境里一切与之相联系的东西，简单说也就拆解了罗各斯中心，拆解了意义，人没意义，社会没有意义，因而莫尔索生存还有何意义，这意义的毁灭来自哪儿，来自于我们的环境，来自于法庭。从意义的毁灭来控诉社会与人。他并不是因杀人犯罪，而是因为他是一个不合社会规范对一切都视为漠然而作为社会的敌人而受审。法庭判他是因为伦理道德而非杀人的刑事案件。神甫让他忏悔他非常愤怒。法庭开始审讯他，他是漠然的，他目睹了荒唐的证人、辩护、审判，他明白了。他没有错，他判死刑，是因为这个世界，是荒谬的存在。这也是存在主义哲学的核心思想，存在即荒谬。

由此看来，怎么说，首要之点是选择一种什么样的语言方式说，加缪选择了一种零度的语言说，再如法国新小说派，罗伯·格利耶、萨洛特、布托尔也均选择了零度语言写作，我把选择什么样的语言说作为怎么说的第一点。

第二，谁选择什么视角说。实际日常生活逻辑中每一个人说话都会有一个视角。这个视角含有除了你我之外的第三者，谁对谁说在里面，在外面还有一个第三者的观察点，我们从日常语言观察中看，视角暗含有一个等级，儿童请求妈妈，买一支冰淇淋吃，妈妈说，冰淇淋不能吃。孩子说：为什么？我要吃嘛。妈妈说，太凉，会拉肚子。孩子说我宁愿拉肚子，也不愿让肚子空着。很显然这里有一个儿童视角与成人视角的对话。谁对谁错便含有一个第三者的评判问题。视角决定了语言表述的内容、调式、语言规则、语态，某一视角便决定了谁只能怎样说，例如儿童视角，是儿童兴趣、知识、感觉的一个综合，有许多东西是进不去的，例如亨利·詹姆斯的小说《梅茜所知道的》从梅茜这个儿意视角，标题显示视角，就等于告诉你故事正好是《梅茜所不知道的》，不知道什么呢？关于他周围成人之间的性秘密。由此可见，选择了视角便是选择了限制，规定了你许多不能写的东西。我写《蓝色雨季》是双调河沿岸放排人视角，这一限制便让他的人物看不到河流之外的东西，

我甚至不能让一个城市语汇进去，又由于写历史，我不能让当代生活进去，即我们所熟悉的一切当代经验语汇都不能进去，但是我的小说又要表达一种现代性认识，这个难度太大。这便是视角限制了我对现代性的表达。

这里还有一个理论问题，无论你采用什么视角说话，你说的故事本性可以保持不变。例如这时在20层高的大楼上有一位人跳楼，有交警赶去救人，有政府官员下指示，有新闻赶去报道，有他的亲人赶去劝阻，有市民去围观，还有儿童们也在看，一个事件会引起众多方面的关联，每一关联都会变成一个视角，这个事件本身只是一个人跳楼，选择不同的视角观察，便使得意义完全不一样，儿童不理解叔叔为什么要跳楼呢，我给他糖果哄哄他。更多的性别观察会认为是失恋，搞证券的认为是炒股赔了。小人物的观察认为是生活的各种烦恼所至，任何一个视角都可提供给事件一个解说，我们就这一事件提出了众多的视角，那么我们看视角会对事件性质发生什么作用。这本是湖南某城市发生的一个真实的故事，某下岗工人跳楼，本来他不想死，只是为制造一种效果但由于观众起哄，又有新闻摄像去报道。一下子使那个人骑虎难下，最后真的跳楼了。他死后，曾引起了多方面的讨论。

第一种，新闻视角有两个想法，官方意图是这件坏事变好事，警察救下了市民，歌颂警察，市场都在帮忙，好人都去营救，歌颂了一个理想社会。另一想法新闻想揭露隐秘，报道这个人为什么跳楼，揭示一个社会问题，刚好这个是一个下岗工人。于是我们便可以开掘出一个社会就业的主题。

第二种，官方视角，救人也居于两点，一是人命关天，这个人要在大庭广众之下死了，影响太大，会造成市政府工作的混乱，工人闹事。二是这个人不能死，并不是官员关心他者的生命，而是关心他自己，一个地方公开死人，有劫匪路霸都会影响到他的官当不成，于是事件又有了揭示官员心理冲突的含义。

第三种，从失业者视角，这件事件要闹大，让官方出面，我们围观可以成为一次抗议，这就可以迫使官方多解决一些就业渠道，那么可以开辟一些发展经济的项目。

第四种，大众心理视角，市场围观大众要看热闹，有一种喜剧、闹剧的，幸灾乐祸。于是他们会喊，你跳呀，跳呀。跳楼者这时候是两种心理斗争，跳与不跳，在这个过程中一切救援措施都在进行，持续一小时，那人还没跳，围看的人脖子都望酸了会说，懦夫，他不敢跳，没勇气。唔，这孙子浪费这么多人时间，又起哄架秧子，跳呀，跳了多少壮烈一点，不跳多没劲。于是，那人跳了。这个视角非常深刻，他是一种大众心理，群众的无意识中隐蔽很多法西斯的东西，希望平庸生活中的狂暴，希望一些狂欢，于是一次救援行为成了大众杀人。

从这里我们可以看出，世界的人与事的视角是众多的，选择不同视角，故事本

身还一样，但他的含义却完全不同，可见选择视角很重要。

第三，谁对谁如何说，前面说了，这一点也与视角有关，第二点强调的是发生主体，这里强调的是说话对象。写作者对象与叙述对象并不完全重合，写作的对象是泛化的，我写一个通俗故事是对引车卖浆之流的，我写一个启思智慧的东西，给精英提供思索与欣赏。一个文本叙述具体指向却不是一样，他的范围要小，要具体，要吃冰激淋的儿童是针对妈妈叙述的。叙述，在叙述问题上我为什么要提出一个具体的叙述指向呢？叙述的具体指向能使文本充实，一件事引出另一件事，针对对象、目的，使叙述连贯紧凑，而且能显在的看到一种叙述动力，这个问题我还会作为重点研究。谁对谁如何说，在我见到的文本中，凡经典作品都可以分析得到主体和对象的关系，如果对谁所说的指涉找不到具体的对象呢，这种现象也有，有些视角确实无法找到叙述现象。例如有一种虫视法，常用拟人化、童话、动物、变形等技术手段，我们注意凡人的视角都是平行的，这和人类视力生活习惯是合拍的。这个视角太正常，使我们有许多事物的奥秘看不见。虫视法是低于人的观察，使用虫最低的视角向上看，上面所有一切都是巨大的沉重，而虫是刚从泥土钻出来，被这种沉重弄得视线恍惚，它只能对形体、行动进行直观，却无法对意义进行理解，在小说中，卡夫卡的《地洞》、《变形记》都是虫视法，在绘画中，米罗的《农庄》是典型的虫视法，虫视法不能有固定的叙述对象，它无理性感知，在虫视法中对象是游移的，恍惚的，它仅针对自身受压抑受侵害的感知而言。虫视法是一种反常法。但它针对的是一种重要的类型，即幽默反讽之作如此，小人物无可奈何也是。这是一种反英雄主义的写法。文本中的特点是，主人公低于整个语境，他是被动的，是反思的，也是相信非真中的写真。

无论有对象叙述还是无对象叙述，我们深入下去，从创作主体看，作家一定有一个隐在的、模糊的叙述对象，这有一个好处，他会使叙述者总得保持一种与对象交流的幻觉。因其有与对象交流的幻觉，叙述的针对性便是有机的、互动的，这是创作中的一个经验问题，也是一个值得深层探索的问题。

第四，视角和事件的关系影响说话的方式。事件对叙述者最强烈的反应，不在事件本身多么重大、刺激，或者微小，因为只要选择了它，你都得说，在说的时候，事情强烈的反应是它的时间性。是过去发生的事件，你的视角会从后面追踪它，如果事件还在发生，你的叙述和事件保持同步，或者你预设一种将要发生，你会预叙、估计，而事件的过去、现在、将来使你在说故事时的说话方式不同。视角不同和事件的关系又可以从聚焦方式看，聚焦（Focalization）是指视角观看与看到的东西之间的一个结合点，聚焦是在视看与看见的东西之间的联系。视角（Perspective）是从一个方向去看一个特定的东西，既包括一个视线的问题，也是一个心理感知的方向。这两个术语常作一词使用，传统中用视角多，在叙事学中用聚焦多。

两词共通的多，但实际还是有细微的差别，聚焦一词在视觉和物体之间形成关系，但可以调焦，改变距离，聚焦更为抽象化、客观性。视角更清楚具体，方向感强。视角是名词化的，聚焦是动词性的，在关系中活动聚焦一词更为准确。它揭示了视觉与被看对象之间的联系，而在叙述理论上的归纳总结，思维活动中采用视角术语，而在叙述理论上的归纳、总结、概括一些理论模型用聚焦。在叙述学的著作中几乎都详细地讨论聚焦问题，恰好我以为是一个只要大致上清楚便可以的问题，而不必要写一本聚焦学，为什么呢？作家创作的焦点是移动的，聚焦方式是变化的，例如全聚焦，他会在局部采用内部聚焦的方式，聚焦仅仅是一个灵活的工具性东西，他的分类也不宜复杂化太琐碎化。

一、全聚焦方式。故事是从后面追踪的，表明叙述的东西，作者全知道，但没全告诉你，仅限于技巧。人称采用第三人称他为标记。过去称为全知全能的上帝视角。叙述者说出来的比任何一个人物都知道的多，这种方法被称之为：叙述者>人物的模式。在全部小说的历史中，他占主导地位，特别是传统小说。这种模式也称之为零聚焦方式。

二、外部聚焦方式。叙述者与事件发展保持同步，他不比事件本身知道得更多，在叙述者看得见的视线内叙述，看不见的东西不要写，表明叙述者只作为其中之一，比他人知道的少，专业上说是叙述者低于他的语境，被称之为：叙述者<人物的模式，这是一种反英雄的写法。一般不用比喻和夸张，也不用想象，对于叙述者就没全聚焦。人称采用第一人称方式：我，作为标记。这是现代小说常用的，《局外人》便是典型的例子。

三、内部聚焦方式。叙述的视线在故事的内部，在一个主体意识的内部，他知道得仅限于某个人物知道的情况，一般指向人物的内心，或者局限于一个故事发展的内部。这种方法称之为：叙述者=人物的模式。例如意识流的作品《尤利西斯》等一大批文本。人称也采用第一人称。我，是标记，很多时候并不用我切入梦境，切入意识状态。《墙上鱼耳朵》他是在视觉与对象物之间移动，是可以直接进入人物内心状态的。其中又可分为固定内聚焦、转换内聚焦、多重内聚焦三种方式。虽然语言移到了大海、森林、帆船等外部形象上，但仍严格的保留人物的视点，不会超出个体所知道的。这是种严格限制了的意识活动。

这是最常见的聚焦方式，至于人称的变化与不变化不作为聚焦模式的首要条件。我们大致可以通过叙述者与对象的关系来确定方式的性质：①叙事者>所见之物。②叙事者<所见之物。③叙事者=所见之物。在视角与事件之间因时间与叙述者知道多少，显然说话的方式与状态是不一样的。第一种，一个事件已经过去，语言会带有情感与判断，或者回忆，在历史感中特别的判断意识。语言会有庞杂综

合性，或者感伤性等。第二种，事情正在发生，这是一种幻觉，叙述专注的是当下的行为，语言是动态推进式的。在于揭示可能性。第三种，内在于心灵或事件内部，或者倾诉，或者探询。它是一种潜在的流动。语言不一定秩序感，因而他是交混性的、碎片式的。我们上面说的三种聚焦方式是热奈特总结的。对于视角与焦点的分类在西方有许多不同分法，俄国乌斯宾斯基曾为三类：心理眼光、意识形态眼光、时空眼光。而弗里德曼却分出了八种不同类型。这种分多分少，只是一个细致类化的问题，并不影响写作者视角的处理，事实上作家在处理焦点时只会比分类方式更灵活更细微的变化，不会刻板的守住某一种模式。

这里要特别说明，三种聚焦及特征，仅是大致上的说法，因为我强调焦点是变化转换的，重要的我们是考查叙述者看与被看之物中间的关系调整。而恰好这个关系在一个作家，一部作品中不是一成不变的。对文本而言，只要有一个大体的焦点控制，潜在的有技术地转换生成焦点，反而是类如一个灵活的手术刀，那会解剖各种各样的事物。

第五，在真实与谎言之间说话的可信任度。怎样说话的目的，一是把话说得技术，说得最好，是一种特殊的说话方式。二是把话说得让人相信，达到叙事的目的，有最好的效果，前者说话有方法，后者说话有目的。三是说话有作家的，有叙事者的，他说话的依据并不一样，作者可能根据理念，或自己感兴趣的说话，可叙述者说话，他要合乎于文本之内的一切游戏规则，不能乱说。简单说，说话要有依据，说话不能犯错。使用语言说话也成为一种认知方式。说话求真、求准、求效果。这应该说没有错，说话成为一种确定性的表达，但刚好是这样，便产生了问题，我们作为一种叙述艺术，他应该和一切其他学科的说话方式区别开来，应该说除艺术范畴以外，都是一种确定性说话方式。而艺术不能这样，它采用非确定性方式说话，文本的张力会更大。一个文本采用完全与社会价值相反的，否定性的，他或者是对社会破坏的话，或者是疯狂的呓语，或者谎话连篇，或者一个文本你不知所云，全是一些碎片，他说话与所有的规范都不相符合了。你就会思索我们到底要真理，还是要谎言。你哀叹小说家的话没有任何可信任度。如此说你刚好是委屈他了。一切反常规的话，正好是他说话的目的。因为他要揭露的，正是为什么要说这些话呢。为什么母亲死了莫尔索会无动于衷呢。还有一个极端的例子是帕斯瓜尔干脆把母亲杀掉了，母亲是生命之源，他却认为她是万恶之源。《帕斯瓜尔·杜阿尔特一家》写的便是罪恶和苦难。

有这样一段文字：我在船上，在水面上滑行着，我不需要划船，退落的潮水正好把我冲下去，不管怎么说，我根本没看到桨，他们一定把桨拿走了。我有一块木板……我用木板把船撑开。天上有许多星星，相当多。我不知道天气是怎么回事，

我既不冷也不热，一切似乎都很平静。河岸渐渐远去，这是不可避免的。一部小说全是这样非明似明的，语言没连贯的，漂浮，恍惚状态。看起来每句话都明确，几句话连起来又不确定了，它像一个精神病患者自言自语，读者会问小说能这样说话吗？可是贝克特就这么说了，这是他的小说《归宿》写的是一个既没勇气死，也没勇气活的一个人的传记。这个人四处找住宿，山洞里，山顶上小屋，梦中的船上，哪儿才是自己的归宿呢?连小木棚也不是，他没有住宿。他的《逐客自叙》也是如此，最著名的话剧《等待戈多》更是这般无意识的反复啰嗦，他获得了1969年诺贝尔文学奖，因为他揭示了现代人的精神困境。

艺术中要写反常状态，全部用正常语言是无法完成的，除了医学研究反常以外，其他学科都是表达人与事的正常状态。小说不同，表达反常状态，揭示人性的一些极限，其目的是找出这些反常的根源，用鲁迅的话说，是引起疗救。揭示病态社会的病态人格，这方面有许多优秀的作家，俄国的陀思妥耶夫斯基，鲁迅的《狂人日记》，还有卡夫卡的作品，都极为深刻敏锐地透析到人性的最深处。这一说话方式似乎离开了叙述学的规范，文本的研究是不提倡向社会学与心理学延伸的，但作为说话方法我这里必须说明它。

我们依据什么，用什么方法说话有一个创作学的问题，作者根据一个素材，找到视角，传输一种理念，甚至已经设计好了叙述话语。可叙述者执行时，并不一定按作者的本意讲述下去，中途会有很多变化，甚至是意想不到的，或者彻底地改变，这是作者和叙述者的矛盾，我在第一讲已经谈过，这是什么问题呢？叙述者说话是根据事件进行中的变化而写作，受具体的语境制约，故事既是编撰的组织在一起，但它又是相当自足的，既事件有自身的行动逻辑，或者人物他也有自己的性格逻辑。作者要强行改变人物与事件的运行轨道，我们便有理由怀疑他的真实，这时叙述说的是假话了。我以为，根据事件或人物本身的逻辑发展，这叫自觉叙述。

第六，说话的速度与距离也有很重要的技术性，节奏、频率无疑是极为重要的说话方法。距离（Distance）在叙述中事件有密度，在大小多少之间会有一个分离间隔，这个间隔便是距离，距离是表示人物事件在时空之间的分隔有多远。《局外人》第一部仅两天，莫尔索在母亲死后去海滩误杀了阿拉伯人，每次插入母亲生前的事便有了时间距离。第二部写在监守所中有5个月时间，而牢外有四五个证人，有律师、神甫等的活动，他们之间是一种空间的距离。叙述者把这一切讲述出来时，严格依照叙述环境提供的时空距离进行。文本中的距离是表现在错时状态下的事件。事件叙说时不会和讲叙时间一致，因为讲述时事件已发生过了。所以文本中叙述的事件总是在错时中进行。例如去年我在北京仅待了两个月，其余的时间我去了九个地方。时间上我的距离已经一年了。但在北京的跨度两个月（时间

的），跨度九个地方（空间的）。如果我要讲述去年的故事，时空距离与跨度便会很密集，而且错时会很厉害，分别九个地方的事件均是有时间的，你要按事件逻辑联系，不错时是不可能的。错时即打乱了时间的顺序。《金脑人传说》是一种外在式追述。给太太写信的时候是现在发生时，而金脑人的故事却是完全另一时间里的从前。这种错时很好理解。《局外人》莫尔索在牢里了。但故事却在牢外发生着，一切法律程序都在牢内，最后结束在牢内的死刑，这便是混合式追述。这里的错时会有一种跳进跳出的感觉。第三种是追述发生在素材时间跨度之内，叫内在式追述，这个很好理解。他的错时很小。文本内距离的调整是必要的，因为你不能在错时中穿梭事件，那会很零乱，因此，你要保持叙事的集中，时空的移位必不可免。

在速度（Speed）中有三个概念是要注意的，顺序（Order）、节奏（Rhythm）、频率（Frequency），所有的叙事学著作都会注意在这一领域进行研究，它涉及的是时间与事件的长短，以什么秩序组织，在时空中保持什么样的速度。在这个领域里、你可以把一个文本肢解得非常破碎，然后进行理性的比较分析。这里有一个矛盾，文本的速度是作者承认的，还是读者承认的。应该说，一个作家对文本的速度是一种感性化的把握，受制于作家身体、心理、情绪、智力诸方面的因素，有作家喜欢速度快的节奏，可有的作家喜欢从容舒缓。有的作家随着年龄而改变，青年时快速，晚年时缓慢。在文本内部，有的作家开篇节奏快，后来慢了，有的则开篇慢，后来快了。因而这个速度在作家那儿是一个潜意识状态，跟着感觉走。有一个很奇怪的现象，文本的速度与作家的性格不成正比。急性子写从容舒缓的作品。慢性子的人写节奏快的作品，这都大有人在。在作家看来，顺序、节奏、距离都是写作中自然而然的事，但叙事学却集中大力研究，用功最力是法国的热奈特，他的《叙事话语》总共五章，其中有四章是重点研究的是我刚才提到的几个概念。这一领域可以专门著一部书。如果仅是从理论上解释这几个概念好说，但它必须要进行大量的例证分析，而且节奏、距离、频率都不是细节的局部可以透视的，它需要对整个文本综合分析，热奈特选择普鲁斯特的《追忆逝水年华》是有很深的匠心的。而且也只有这样才能把这一领域的技术说透。这里有两点说明：其一，文本的速度相关的这些术语，从语言表层，文字排列，某一个单一因素我们无法规定，必须建立在时间、空间、事件、人物，以及他们相互关系中才能准确判断，不能因文本中提供了某一时间词，某一，地名就可以说速度的快慢，频率的密集，因为速度与事件的大小多少关系极大。其二，我们不能随意对这一技术性领域作好坏的评价。或者说速度快好，频率密集好，或者说速度慢好，距离远好。这种笼统的评判是没有任何意义的。一个文本的速度、距离、顺序他即是作者选定的，同时他也是叙事者决定的，也就是说，一个文本他自身有速度、距离、顺序、节奏、频率的要求。它既合乎于事

件与人物的客观本性，也受一个作家心理素质等综合的文化因素影响。假定我们也可以从美学上制订一个度，作一些局部的调整，使某一文本的这一技术领域尽善尽美。接下来的问题，一是现在没一本叙述学制订的准则，二是作为一个文本他本身就不需要这种完美，某一方面的或缺、失衡，或许刚好有一种特异的效果。

四、叙述的可能

叙述的可能被提出来，你会说叙述有不可能吗？这个回答也是肯定的。叙述的可能已经被无数写作者证实了。叙述抵达极限了吗？显然，叙述的发展仍有空间，叙述也许还有无数种方法，我们只要回头看便能明白，从经典叙述学开始，叙事学有发展。戴卫·赫尔曼总结出了《新叙事学》有一个规律是不变的，一种新的叙述范型产生，便决定了它的死亡，必然又会有新的叙述范型。简单说，21世纪的写作已经有六年了，在全球化背景下的写作，叙述学的理论总结还没见到，20世纪末的后现代写作，国内才介绍了马克·柯里的一个小册子。经典叙述学是封闭的研究，后经典叙述学要突围，把叙述应用于一切文化领域，可能吗？他的理论成果是否在各领域里促进了叙述学的进展。在国内所有大学都有了叙述理论课。可有谁把这个理论用于指导写作呢？或者说当下的国内创作可否提供新的叙述理论模式，我们是否把这些理论和实际联系起来了。

我们还得从材料说起，日常一个事件，我把它纳入情节，然后用话语形式表达出来，这是很清楚的。但他们的关系是复杂的，叙述似乎在这儿走了两个理论支点，一是事件和情节，这是叙述最基本的起点。从亚里士多德开始情节理论就如此。经典的说法是一个事件导致了另一事件，前后有因果关系，这才构成我们称之为情节的东西。这个说法在今天看来有些狭隘，一个事件与另一个事件的关系的关联词可以有引出、推动、产生、连带、并置，只要发生关联两件事情便有叙述的可能，因果是中间最有力量的联结词，但我们不能忽略时间、空间、并置、连贯的关系。情节是事件与事件的联结，但有一个核心词，便是行为，一定是一个行为的事件，因为情节是对行为的摹仿。事件与情节是互动的。在叙述文本中他们的关系是构成的，但生活中的许多事件并不构成情节，那么这二者又不绝对统一，因此事件与情节既是统一的又是对立的。

那个工人因为失业心里烦闷，回家了妻子抱怨，于是打了一架，工人便上楼顶跳楼，失业事件、打架事件、跳楼事件，一环套一环，这情节很紧严地构成了。这是最基本的叙述构成。但情节如何被表达出来就大不一样了，因为表这可以先写跳楼，再寻原因，也可以先写失业，推导跳楼的结果，也可以只写夫妻吵架，又可以追

述、补述、预述。妻子可以说，你这个男人没用，可以死了算了。吵翻了导致跳楼。也可以不打架，妻子说怕什么大不了下海，我挣钱养活你，你在家带孩子做饭，男人自尊心受不了觉得自己无能而跳楼。

总而言之，事件和情节之间要最巧妙地利用。

今天的小说也许没那么直接而简单，我们说了故事构成可能有多种方式，我们前面说了五个视角，也许有六个或十个视角，我们确立了这个故事形态，但我们如何讲述呢？或者说我们选用什么样的话语方式。例如说我们用反讽幽默把这个故事编一个闹剧，揭示社会中啼笑皆非的东西。也可以采用同情小人物的命运，用各种方法激活小人物的自信心，使跳楼的必死和社会挽救构成一个张力。如果把中心事件作为次要事件而将另一件小事改造作为中心事件。跳楼的人被救下来了，结果围观的人群被踩死了一个。话语在组织故事叙述时也会有巨大的变化。当代小说也许更注意选用什么样的话语方式去安排故事，故事因素没有第一类事件与情节的关系那么严格，但可能效果更好。

情节与故事是作为被表述的材料，在文本中读者所看到的是叙述的话语，或者看到的是一种讲话的方式，而知道情节或故事是在他读完话语后，给抽象出来的，所以说故事更有模型感，但作为讲话的声音会让读者感受到许多属于故事之外的东西。这就是卡勒说的，事件、情节和话语是作为两对对立面而起作用的，一对是事件和情节之间的对立，另一对是故事和话语之间的对立（这是另一个理论文类）。

> 他表述为：事件/情节
> 故事/话语
>
> （《文学理论》辽宁教育出版社　89页）

叙述理论的基础便是在处理这两对对立的矛盾关系，研究他们的各种组合，考查他们内部的诸种联系、分裂、变化，从而把各种叙述元素的功能给予充分揭示出来。

我们找到了叙述学的基础了，就不会被众多的叙述学和无数的新名词弄得晕头转向。找到这个基础捋清线索，我们便知道有很多旗号为叙述学的，仅仅是一个派生，或者可能和叙述学根本没什么关系。

另外有一种叙述理论的说法。杰姆逊说，马克思正是这样一位叙述大师，在他的《路易·波拿巴的雾月十八日》中，就有十分精彩的叙事技巧，一方面是讲故事的方式，另一方面是对这些故事进行解构，其复杂之处绝不亚于任何现代派小说，但叙述分析的真正开路先锋是弗洛伊德，他在1899年出版的《释梦》中完成了他

的发现(《后现代主义与文化理论》陕西师大出版社1987年版4页)。我们每个人也是一个叙述大师,因为我们每个人都做梦,而且总会有自我解释,或请人解释,梦的种种结构是我们生存的经验的反应,也是潜意识的反应,通过这些梦的叙述分析达到我们对种种文化的理解。这是一种超出了结构叙述概念的一种大叙述,据我看来,这种叙述是更大范围的,是世界本体的表达。人类社会的各种文化形态模式都是一种叙述。所有的知识也都是一种对世界本源的叙述。这样看来,叙述是对现存之物的一种复制,是对人类物质生活和精神生活的一种抽象。这个叙述之中一样有模式、结构、选择。这个叙述一样揭示各种人与事之间各种错综复杂的关系,同样有最早的叙述原型。

现在有一个问题,如果叙述按亚里士多德的原意,是对行为的摹仿。仅指情节的表述,那么除了故事以外便不可能再有叙述了。叙述的本义是一种行动过程,它当然最切合于我们所认识的故事表述。但这里有两个深层的问题被提出来,第一,并非所有行为过程都是故事的。凡是生命物质在自我生存中都会是一系列成长的行为过程,事物也因自然的各种作用力展示为一系列移动的过程,这些行为也是摹仿范围。这里涉及到两个行为主体,一是人为角色的主体,适合故事。二是所有生命体也是行为主体,也表现为一系列动作过程,但它是非故事的。昨晚一夜大风,次日早开门是漫天大雪,一只小兔子冻死在槐树底下,狗和猴子开始争抢这只兔子。事情正在发生,而且每个分句之间都发生联系,这个动态过程被呈示出来,这也应该视为叙述。如果不是,那除了人物的因果行为之外再也不会有叙述了。注意人与事关联中的因果行为是人强加的,是关系构成的,也是我们从历时性句子完结之后而推导出来的,所以从叙事的功能性质看,上文举例自然可以视为叙述。第二,行为过程被摹仿出来是什么意思呢?这意味着行为已发生了,发生的行为是被动的,仿制成一种状态,但我的动作不可以站在纸上或眼前,这表明被叙述的一切均没有发生在现时的眼前,而是被一套词语固定下来,而且是有规则有秩序地被话语组织成一定形式,而呈现出来的。这表明真正的行为过程不可能被叙述。叙述的行为过程是一种假定,是一套话语策略,或修辞手段。这一点被尤瑟夫·库尔泰称之为叙述程子(《叙述学话语符号》天津社科版)。叙述程子的功能用于人物行为过程,作为话语方式它同样适应于其他行为过程的表述。在讨论这个问题时,我们实际已经涉及到第三点了。第三点即叙述深层的意义素。叙述在两个层面均与意义关涉。首先,意义发源产生,均由叙述来表达和确证。第一点,我们从最基本的词素开始,进行等级序列的排队,通过比较才能知道,所差何处,有别于何种不同。红玫瑰,先找出红色的不同,再找出玫瑰形体的不同,如玫瑰与刺梅、玫瑰与蔷薇、玫瑰与郁金香的差异,这才能通过形态、颜色、香气、功能各方面差异知道红玫瑰的存在。第二点,任何两个意义不同的词,至少有

一个或两个以上的意义素来对其以说明，这就是我们说的同义，近义的表达，如红色有胭脂、粉红、大红等色差，还有一个色彩的不同，却使用两个名字。只有他们被比较、说明，才能获得一个较准确的意义。第三点，我们说某概念意义，它含有一些假定的预设，有一些非确定的因素在里面，我们会列举许多语义上差异来证实概念意义上的丰富性。例如自由一义便不会是一种单纯的指向，它可以指一个人的行动不受干扰和拘束来进行。它又可以指个体在二难选择中超出选择的自由。它还可以指由某些规则的限制，或否定而获得的一种行为自由。这种互相差别，相异证实，正好说明意义同源多维。这正好看出一种意义是特指的，比较单纯精准。一种意义是抽象的，但它有丰富的内涵。无论怎样这些意义是用语言显示出来时，均靠语言的叙述表达，特别是那些内涵丰富的意义更离不开叙述准确的表达。

其次，叙述本身也是构成意义的。它传达意义是最基本的方面。即叙述在说什么。但叙述是一个行动过程是一个动态系统，在叙述的过程中也会构成各种意义素。其实判断叙述之所以成为可能，叙述对世界、对人与事之所以成为可能，是在于它对意义的表达，或者它构成了意义。如果我们只是对原物、原行为过程无意义地机械复制，那也就不存在叙述了。那仅仅是堆语言符号。在我们看来，对世界一切事物与人的叙述，即使局部无意义的，他都应该称之为叙述。为什么？这是因为我们作为叙述者而存在，我们叙述无论是谁，他有表述的欲望，这个叙述便是被选择的，他选择叙述这一手段便暗合了他选择的意图，于是叙述方式在被选择时便具有了它隐含的意义。但这个叙述必定是整体上合乎意图的，而不是可有可无的。这就是说，我们对行为过程的表达，一方面承担的是叙述结构，按叙事文的各种语序和关系来为自己分配基本功能；另一方面，它承担着语义要素，这些要素是系词性的或功能性的，文本就是由它们编制而成的（同上引99页）。由此看来，最根本的叙述仍是对意义的表达，或者说叙述本身便在构成意义。

如果按经典的叙述概念，叙述是对情节的摹仿，也就是说，只有情节才有叙述。非情节因素便不再是叙述了，这一点也被经典叙述学所肯定过，今天看来，非情节不是叙述的看法，是有偏颇的，情节里关键支撑因素为因果，那么因果并不仅置于我们熟悉的情节之中，所知世界万事万物都注满了这种因果的要素。按卢卡奇的观点，揭示世界各种复杂的关系的联结为叙述，其中当然包括因果。宗教里也有因果世界，如果仅以因果而论，世界的每一个角落发生的细枝末节都可以称为叙述。杰姆逊称马克思为叙述大师，仅就一篇文章而言，并就其中的历史叙事来谈，这并不准确，说马克思是一个叙述大师，最关键的因素是一个根本的总体论原则：人是一切社会关系的总和。马克思揭示的是人类社会掩盖下的复杂的经济关系，这个关系之间的互动必然是因果的。包括卢卡契全部论述的物化世界，也是因

果的，因此他认为现实主义艺术是叙述的。这里我们根据总体论来谈论的叙述，显然不是经典叙述学里的情节叙述。我谈叙述成为一种更大可能，便是从这个意义上来立论的。这可以说是一个叙述的世界观，具体到文本我们都不可以这种抽象方式了。文本叙述除了情节叙述之外，我以为揭示一切事物发生发展过程的表述，以动态方式为主，有速度、节奏、视角、距离等诸多变化的表述，同时还清除那些繁复的修辞手段和情绪表达的渗透的表述，均为文本叙述。

我们居于世界，对一切人与事物都是可认识的，但每个人的生存局限刚好使他认识的人与事非常有限，我们渴望多了解人，多认识事物，叙述便给予我们这种可能。是叙述告诉了我们世界上正在发生什么，或者将要发生什么。现在有两个点：第一个点是叙述作为虚构，它是制作谎言的修辞手段。情节充当的便是这一功能，叙述是假的，不可靠的，因此我们可以怀疑叙述主体。第二点是我把叙述作为世界整体的一种表达，无论马克思、弗洛伊德，还是每一个平凡的人，他们要接受知识，然后又要传播知识，于是叙述既是手段方法，又是目的结果。这里的意思是说叙述是我们知识的来源，叙述是我们获得世界的一种方法，因此，这个叙述不仅是文字的，也是口传的，还是一切艺术形式与各学科形式的一种表述。这就叙述的功能而言，叙述本身同时也含有一整套的话语策略，叙述自身也是一套专业知识。如果把叙述作为假定性手段看待，叙述给人类的仅是一种认识幻觉。这个幻觉是骗人的，它通过骗人方式而制造真，拟真性。提供的是感觉的真实。叙述是为了制造快乐和愉悦的。但在娱乐的过程中它告诉我们真相，或者警示我们，通过叙述的幻觉或许我们更加智慧了，他明白了一切秘密的来源。叙述同时充当了两种角色，说谎与说真。第一种说谎，包括揭穿这种谎言，属情节性文本。第二种说真，它满足了人们的求知欲，教我们认识世界，特别是世界与人自身的复杂性。因此一个自觉的叙述者往往是游走于欲望（本能表达），故事（制造一种产品），知识（世界的本源）之间。这不仅是了解别人，了解事物，了解世界，使你成为一种睿智的人。更重要的是你在叙述中达到一种自我认同。你充当解剖自身的手术师，你在各种认同中实现了你在叙述中的自我，自我不在你的公共社会网络里实现，而是在你的私语、反思中去实现。一切社会的，文化的，政治的都在你的文本叙述中内在化，成为你的人物、情节、环境运行的一系列准则。这表明叙述有浓厚的个人意识，也有浓厚的社会意识，注意这种意识不是在话语的名词性结构中，而是在叙述过程中，而是在叙述者，在组织化与选择的过程中。在我看来，真正研究叙述并不在叙述本身，而在支配叙述的各种关系及各种不同身份的叙述者。因为仅叙述自身的方法是很好类化的，而支配叙述的因素却是多重的，而且是变化的，并且有极大的个体差异和社会符号化的暗示。

五、叙述动力

止于今天，在中外无数叙述学专著中，我还没发现有一本书谈到叙述动力。这是一个空白。这是否表明我提出的这个问题不存在呢?叙述没有动力，我被这个反问吓了一跳。果真如此，叙述作为一个行为过程很有意思了，它的力量从何而来?难道全部叙述的动力仅是一个因果逻辑的力量。或者说叙述动力，是不值一提的问题。无数种叙述形式，各自推动叙述前行的力量不是一样的，这种力量我们为什么不理性地去认识它呢，更重要的我们是否可通过叙述动力的分析看到更多的叙述秘密，揭开我们叙述幕后的更深层的东西。弗洛伊德的梦是我们入睡之后上演的各种欲望叙述，但弗氏找到了他梦的叙述动力，潜意识。甚至更深的动力源，性。既使是一个极平常的叙述，他也一定有一个潜在的推动点。

海登·怀特把我们现实世界里的事件想象成为一块布或一条缎带，历史学家只切割其中的片断。切割部位决定了他们的阐释。他是针对第一次世界大战结束印象所说。但这话的启示对小说是不言而喻的，任何小说叙述都是那个整体中一个部分的切割。从其世界的整体切割出一个开头与结尾。因此我们所有艺术或各个学科的叙述均是那一个整体中的部分，是我们强行切割下来的局部。这表明任何叙述都是世界整体叙述中的局部叙述。这话的意义在于任何一种叙述都是独立出来的，是从整体的惯性中切分而来，那么叙述是一种停顿，一种间歇，是一种惯性力量下的另一种延续。巴尔扎克的葛朗台故事是资本主义社会整体中切割出来的。《包法利夫人》是法国社会中的一个局部解剖。任何一个故事叙述均如同一棵树上摘下来的果子。现在有两个点，可以探索的，一是世界整体，社会整体都处于一种循环、运动之中，而且这种力量是巨大的，形成一种惯性，它成为一种原动力。我们用叙述切割下来，其动力系统也保留在该叙述之中。二是独立的叙述，是经过调整和组织化了的。这种独立叙述并不同于原来的整体叙述，因此它的叙事动力也是一种重新配置。应该说这两种力量都被隐含地保持在中间。这是从局部叙述之外来看叙述动力的来源。这一点希利斯·米勒的论述也可以作补证，他说，既然是开头，就必须有当时在场和事先存在的事件，由其构成故事生成的源泉或支配力，为故事的发展奠定基础。这其中的支配力，便是推动故事的动力（《解读叙事》北京大学出版社 54页）。按照自然界最普遍规律，事物的成长均受制于四种物理的力，事物本身是受力量推动前进的，这一现象也可纳入到叙述中来思考，我们可以把某事物叙述的物理动力视为该叙述的原动力。如太阳升起，云被移动，苹果从树上掉下来，光线与声波均被传送，这些在文本中被视为最自然的叙述，同

样，也含有这种人们感知的原动力。但是叙述是人为的，人在叙述时并没完全依照这种物理力量作为支撑点，而是用修辞手段使这种力量得到了改变。另一种新的力量提出来被讨论了。叙述动力来源于人的主观力量，或者外部关系的力量。海明威的《杀人者》这是先于文本有一个预谋杀人的基础，于是迈克斯和阿尔执行一桩谋杀。杀人无疑成了这个文本的动力，文本中一切受支配的力量均因为杀人而启动，酒店的乔治、山姆、尼克，包括最后的安德生均受这个动力支配。这是就人物而言。叙述的具体进展也是如此，阿尔和迈克斯进店以后的行为过程，一是布控，一人控制餐厅，一人控制厨房；二是他们很警惕留下杀人痕迹和周围变化。谋杀未遂。两个人走了。酒店内故事照常发生，尼克去给安德生送信，包括想离开酒店，均是杀人的动力在叙述中的延续。这篇小说的叙述动力是不容置疑的，但他有意思的是，文本的主题意图并不在表现这种动力，而是这个动力导致的后果：关于安德生、乔治、尼克三个人的评价，揭示的是一个事件上的人生态度。

普罗普发现俄国民间故事最普遍的功能是寻找。这是驱动人物与故事的基本力量。这包括寻宝，寻找秘密，寻找仇人，寻找爱情，人的一生都在终极的寻找中。这延伸到现代小说中的寻找，如寻找家族亲人，寻父寻母，最后寻的自我。我寻找我行为隐在的动力。显然寻找是一种强大的叙述驱动力。这样的小说多如牛毛。《带家具出租的房间》寻找自己的情人。《侨民》在寻找一种情感的归宿。《纪念爱米丽的一朵玫瑰花》寻找一种旧的价值理想与生活方式。这是指被置于一种目的下的寻找。还有一种寻找，伸向过去与未来，或者梦境，我并不知道要寻找什么，这表明寻找的目的不重要，寻找本身成为一种生活方式。《华尔脱·密蒂的隐秘生活》主人公把记忆不断向过去延伸，幻想了许许多多的场景，他并不是要求回到过去紧张变形的生活，而是寻梦的一种生活方式。或者说梦成了华尔脱的一种生活方式。寻找这种动力在中国民间故事中也是普遍存在的。湖南民间故事《石祥生》，湖北民间故事《穷娃寻宝》均属此类。寻找动力在世界范围内的普遍性他揭示了人类由来已久的探秘心理。寻找是一种大的动力系统，具体到每一个寻找都会被一种具体的力量所支配着。从这一点引申，又可发现所有寻找由一个外部力量的驱动，但每一个寻找都会由一个呼应的力量和内在隐秘的力量所支配。即一种自我欲望的表述。

我们再说一说前文提到的跳楼事件，我们假定他有可以编定为五种六种模型的故事，有一点是肯定的，跳楼无疑是存在的，而且一定有一种社会的力量促使跳楼这个事件产生，由此我们分析许多历史事件的故事产生，更多的是置于那个社会时代的各种力量所促成，政治的、军事的等等，先于文本的一个外部的动力系统，我们可以理解为外部动力。这种动力最常见的是社会权力。无论政治、经济、军事、文化事件，我们都是可以从事件中找到权力的力量。因此，一般由外部带入文

本的叙述动力多数是由权力推动的，当然这种权力结构是复杂的，表现出来的力量也是或隐或显，多种形态的。拿《进攻堡垒》和《进入波兰》这两个故事来看均是写战争，无疑战争成为一种推动力，决定了黑脚人和克罗人的战争而克罗人取得胜利却是由一个流氓坏人来取得成功，可见这个故事具有反讽的意味。《进入波兰》这篇小说，是二次世界大战的问题，我被派到前线，住在一个普通百姓家庭里，写一个犹太老人之死，而故事并没有直接写事件本身而是通过女儿口侧面的细节表述，让我们看到战争的力量。前者，战争力量是直接的，后者，战争力量是间接的。无论这种动力是直接间接都支配着两个小说叙述的推进。至于如何评价这种力量又是另一回事了。

有些小说叙述我们从表层很难找到他的叙述动力，特别是那种零度写作的小说，这是否表明叙述就没有动力了。我以为，凡叙述就有叙述动力，寻找这种显在的叙述动力不用说。以《局外人》为例，莫尔索的行为处于无主状态，很难说他受一种什么力量支配。他的行为方式可以说是在一种社会惯性之外。但是整个文本还是置于一定社会语境的，例如母亲之死，无意让他杀阿拉伯人，对玛丽婚姻的厌倦，最后在牢中一系列的审讯、辩护、祈祷，凡一切社会属性的价值系统依然贯穿文本，仅在于莫尔索着力于摆脱这一切或者被这一切所异化了。因此，社会整体的动力依然存在，从文本最后莫尔索被判死刑而他清醒认识到了社会司法的荒谬性，他发出呼吁。我们仍可以看到隐在的权力动力。特别是第二部狱中的叙述，权力的制约是很清晰的。但我们深入到文本局部看到的是一个经过组织化了的叙述动力，今天，妈妈死了，一个电报通知，我前往马朗戈，一系列行为方式仍受母亲之死这一事件的力量所牵引。第二节我和玛丽关系的叙述，原动力来自于我对婚姻的厌倦，但他在满大街的闲逛便不好理解了，这时我的叙述行为和视角同步，街巷是一个自然陈列的展览馆，我恍恍惚惚地经过，一切都是无意义的。那这些日常叙述的动力是什么呢？我们所看到的仅是时间与空间的移动，为什么我们并不清楚，叙述者是以何为力量使事件得以展开、发展。关键是那个无意义，加缪的叙述无疑是经过选择了的，他选择的街巷片断都是熟悉的而没有含义的局部，机器、桅杆、玻璃、街灯、空旷的马路，一只猫，在街上莫尔索是没有目的的行走，包括后来朋友拉他去打架杀人，在莫尔索本人都是随机性行为。取消了目的，意义化解了，那么事物是怎么在叙述行进的呢？无意义，加缪挑选的就是这种无意义，莫尔索内心的这种无主状态，刚好是这些东西构成了叙述的可能。这也正好表明，我们的情节叙述强调因果关系，一事件导致另一事件的行为过程为叙述。也还有另外方式构成的叙述，莫尔索的大街上无目的没意义的行走，表明的是叙述的另一种方式。这种叙述的动力，前者叙述强调的是必然性，后者叙述充满了偶然性。在莫尔索的叙述

中，首先是一种否定性力量，存在是无意义的，作为了个体一种潜意识动机，人物行为是被语境随机性带动的，也就是说，叙述自身也有这种连接的，惯性的力量。这时候应该说，叙述还有一种重要的是依靠事物自身运动的力量。例如，写傍晚，天有点暗了，慢慢暗下来的街道有了灯光，夜晚光线变化下的事物出现和隐退，加缪写了好几百字，那光线便是街市叙述的一种动力。任何叙述都会是两种力量的交织，即事物的物理力量与有机物的生命力量的结合。我们从人物可找到生命的力量，从事物可以找到物质的力量。例如风、火、水均是一种自然力量，只要火燃烧了，会导致蔓延、毁灭，人物在这个自然前会随情势而行地采取防范，如撤离、扑灭、隔离，由火发生一系列动作，这个动力是很清晰的，因此在任何叙述的局部我们细分析，都会看到事物自身的力量在运行，这种力量也就是他自身叙述的动力。

不仅如此，我们还可得出一个经验性的判断，所有文本一开始叙述，只要是被动语境，我们便可以肯定有一个外部的动力系统。人物或事件是在一种压力下进行。人物一般都会出现，我被派往什么地方，我受到一种什么伤害。这时候往往表明主人公是小人物，因为他低于语境，并因此我们还可分析到叙述者的叙述是反讽的风格。如果是主动语态，那则表明一种内在的动力。由我决定去干什么，我使事件出现什么局部，我是一个执行者，往往我是叙述的主动者，是我在推动叙述前进。这就是说，我们可以从语态上能判断出叙述动力的性质。

我们说到了叙述外部动力和内部动力。现在说叙述一词，叙述一词本身也是一个动力系统。除了它表意为叙述是一个行为过程。叙与述在中文也是两个词，两个动词的互相指涉，在书面或口语中叙与述都有推动语言前行的含义，在西方语言中叙述源自拉丁文Narrare，意为进行叙述。米勒对叙述一词作了翔实的词源学考证。他说，叙述一词既意味着对某事进行口头或书面的描写、讲述。叙述这一概念暗含判断、阐释、复杂的时间性和重复等因素。叙述就是回顾已经发生的一切事情，包括真实事件或者虚构出来的事件。并且扩展表述说，叙述是神秘的直觉，由无所不知的人来重述事件。叙述也是诊断，即通过符号的识别性来解读来进行鉴别和阐释。希腊词Diegesis叙述在英语中为Diegesis。亚里士多德在《修辞学》中使用了这个词，以表达一种陈述。米勒详细分析了Say,、Di，表明注释、引导，通过这些词性分析，指从词根上与叙述有久远的渊源关系，还转引了德莱顿一句精彩的话，任何叙述，追捕以一只野兽为目标。他说，叙述沿着一条现成的路径从头到尾重新追溯事件，从而讲出一个故事。任何讲述都是重述。最为直截了当的叙事也是重复，是对业已完成的旅程之重复（《解读叙事》北京大学出版社45页）。这里所有关于叙述词源学的考证都含有叙述是一种进行的过程，包括有重复、判断、阐释，虽没直接表明动力一词，但所有词根分析中都含有一种力量运动，最为形象的

是追捕一只野兽为目标。从书写和口语的表述看叙述，我们只要开始准备叙述，他必定含有这样几个因素，第一开始行动，第二保持某种期待，第三正在进行，第四可能发生的后果。显然这一系列过程必然包括动力结构。没有动力如何驱使叙述进行呢。我们从外部、内部和叙述一词本身均证明了叙述动力的存在是确凿无疑的。但具体面对每一个文本分析叙述动力又不是那么简单的。不是那么明白无误的。这如同故事，任何故事只有当他讲完了你才知道他是故事，故事需要我们事后总结。叙述动力也是如此，他需要我们进入叙述以后，通过各方面复杂的要素分析出来，例如人物、事件、速度、节奏、语态、语境及各种关系，包括句子关系。甚至我们还要脱离文本从社会、世界的宏大整体中去分析，去推论。叙述动力是我们叙述活动中的一个谜，我们的叙述一定意义上看便是破解叙述动力的谜。什么时候叙述动力结束了，实际上叙述也就宣布停止了。

叙述动力重要吗？我的回答是肯定的，因为是叙述动力决定了叙述的方向、速度、间歇、进展及其结局。不仅如此，什么样的叙述动力还决定了该叙述的意义和目的。

第一，我们从叙述动力看叙述的意义和目的，以名著《水浒传》为例，它力量核心是逼上梁山，逼是一种力量，一种源于社会和各种关系的力量，对于鲁智深来说，由于抱打不平除了地方恶势力，官府中人不见容于他，只好出逃，到了五台山又不见容于一种习惯。到相国寺为林冲抱打不平，最后到二龙山占山为王，这是一种社会权力的挤压，对于鲁智深来说他要反抗这种压力，这两种力量对抗的，而林冲不是，林冲是对太尉府的权力忍耐与退让，一让再让，最后不得已保护生命才走上梁山。同是一种社会权力的推动，但在每个个体叙述中的目的不一样，林冲是个知书达理的人，禁军教头，儒将，叙述在他身上要显示忠孝节义的东西，而鲁智深是一个鲁莽的军人，叙述在他身上是义贯云天、冒死以救。虽然外部的叙述力量都是社会权力，但到每个人身上，他的心理力量又是不一样，取得的叙述结果也不一样。我们再说安德森的《林中之死》那老妇人格赖姆斯虽然有外部社会与家庭语境的压力，但这个故事不是写各种力量如何捉弄她，而是她的行为源自她自身的想法，无论周围环境发生何种变化她仍然如此，她总是不断地劳动，不断地给一切生命养料。她在不同时间、不同地点，对不同人物均是依然顾我的，用她的话说，牲口得喂，人也得喂，马、牛、猪、狗、人都得喂，于是喂养别的生物成为了她行为的动力。她有一种很顽强的心理动力，叙述就保持这种力量。而安德森叙述目的也就是表现这一个怒其不幸、哀其不争的形象。在这里叙述动力直接关涉目的与意义，这种叙述要求我们分析动力结构，评估这种动力的性质与价值。而这一类型主要表现在历史性叙事上，表现在直接与社会相关涉的事件上，这时叙述要有历史意识，同时又要对现实有一种参照性的价值评估，或伦理态度，是一种总体论的叙述。也

就是我们习惯称的那种现实主义作品。

第二，叙述动力在文本中只有结构作用，是一种表层的，是推动事件进行的动力，但不决定人物与事件的性质和目的。即叙述者仅是拿这个叙述说事儿，目的却隐在地指向他者。海明威的《杀人者》便是一个明显的例子。叙述动力是一个杀人的强力在窒息压抑的气氛中推动。而叙述目的却不在揭示杀人的残忍与狡猾。叙述目的在各种人物对该事件反应的态度。这一现象是我们在叙述动力中要特别强调的。他是我们叙述中特别有力量而极深刻的一种叙述配置。任何叙述文本中叙述动力是给定的，或外部，或内部，或事件自身，或人物内心，是他支撑着叙述前进，是一种结构性力量。有时叙述者也不能随意改变他。我说的一个独特的叙述文本，他的叙述目的、视角、意义均和叙述动力拉开距离，构成一种矛盾，一种张力。劳伦斯的《普鲁士军官》叙述的基本动力是军队的等级制压抑，勤务兵为上尉服务。军官和士兵并不因军队事务、训练、勇敢与不勇敢，或者完成任务与否而产生矛盾冲突。勤务兵只能感到来自军官的一种暴行的压力，在背后不能忍受了才奋起反抗，士兵至死也不明白这种权力带来的暴力为什么会加在他的身上。推动故事，或者构成故事与人物关系的这种军队的等级压力，并不是导致双方死亡的最根本原因。它却是最根本的小说叙述动力，死因在权力的背后一个更为隐深处，那就是上尉从骨子里燃烧的嫉妒，这就是说，叙述者把视角集中在上尉心理，叙述过程中是两个人的心理冲突。深层分析中，为什么叙述动力又不是嫉妒，因为士兵并没感受到嫉妒，他的反抗并非针对嫉妒，而是等级掩盖下的暴行。显然叙述动力力量是军队里等级之间的压力，而视角却改成了对一个军官内心深处的嫉妒展示。那么文本显示了独特性，其人性的深度也极大的深化了。茨威格的《看不见的珍藏》推动故事进程的是我去收集一批文物藏画，而正好赫尔瓦特藏有这么一批画，一个收集，一个珍藏在这个矛盾中，叙述动力类如寻找动力一样。我以为找到文物了，但收藏的却是一个空白。叙事表层的东西是这样形成的，可叙述目的与意义并非如此。我找到了一种更为珍贵的东西，一是老人的执著精神，二是妻子和女儿为善意的谎话所付出的代价，他们内心有一种更珍贵的东西。叙述目的、叙述动力在文本中刚好是矛盾的。正好是这种矛盾性反而使文本充满了张力。叙述动力有两种情况：一种是事物发生发展有它客观的规律，受社会与事物本身的力量支配，这就是我们经常在写作中碰到的，作家不能轻易改变文本的叙述走向，变更其中人物与事件。表明叙述它受自己本身的力量推动已形成了一种惯性。甚至你都不能任意搬动叙述中的一词汇与句子。有些感受极深的作家会发现叙述文本自然牵引着你作家的思维，包括用字造句。叙述这时成为一个自足的体系。我写《博物馆》时就是这样。我个人不能随意改变主人公木子风的一切行为方式。特别是那

些情节叙述很强的文本他有叙述行走的惯性，人为的改变反而会伤害故事本身。另一种是叙述开始了，新的展开，新的矛盾，在文本中不断涌现出一些新的人物与事件要素。这时叙述自身会有一种新的力量，例如反抗力量。或者人与事在内部滋生一些力量，有观念的力量，生命欲望的力量，他们与主叙述动力或者对抗，或者合流，或相辅相成。一般说来产生新的叙述力量会相应地使文本内涵复杂，会产生一些视角上的变化，包括语态、节奏、速度都会发生相应的变化，出现新的配置方式。由此可见，叙述动力在文本中也不是那么单纯地存在。

第三，叙述动力在文本中与目的保持一致，但许多局部会逸出在动力之外，俗话说的横生枝节。整个文本可能服从叙述动力，也有相当一部分是自我调节产生出来的动力，表明文本的各个局部却有各自衍生的意义与目的。《西游记》唐僧去取经，这符合一个寻找的模式，且叙述动力也始终如此。那么立意也是和叙述动力一致。首先是取得真经，寻找以得到为终结。其二寻找的过程是反复的、曲折的、艰难的，这符合真正的宝贝是来之不易的含义，同时呢，又表明你只要坚持不懈宝贝总是可以得到的。这就带有强烈的劝世意味。应该说《西游记》总体上就是表述唐僧师徒四人经过艰难最后取得真经。但是每一个局部遇上不同妖精时，又表现的是不同的善恶观。从悟空与唐僧的出世看出他们各自有不同成长的经历，因而形成了不同的人物性格。到猪八戒时更是一个喜剧人物。到每个妖精具体的故事他的含义又各自不一样，女儿国并不要吃唐僧，而是一种情欲的表现。而驮师徒四人过大河的乌龟最后让他取得的真经出事，仅因为人生在世应该讲究诚信。这一点主要让我们看到叙述动力在文本中的复杂性。特别在长篇小说中，叙述动力往往是那么单纯中有复杂的变化，在整体叙述中是一种动力，但在细小的局部可能又是新的叙述推动力了。叙述动力的不同便可能产生叙述各元素上诸多复杂的变化，使整个文本的意义系统出现新的更多元的含义。

我们已经知道了叙述动力，包括这动力的不同表现方式，以及叙述动力的作用。现在我们看看叙述动力怎么形成的，这也包括动力的构成要素。我们不能就那么简单地归类，这是社会权力，这是军事力量，那是人的欲望力量，那是复仇谋杀的力量。这种力量在叙述时我们应该说不难找到。可这种力量的来源，及其构成就不那么简单了。如果从外部动力看，我们得认真分析，社会及世界多种关系的网结看力量怎么形成，其具体到权力，我们也要找到该权力的起源。再看权力的结构形态。如果是内部属于人物的动力，那我们必须找到为什么产生这种力量，原因何在，同时这是一种什么样的力量。例如谋求财富、抢占女人、杀人越货、攀龙附凤，等一切行为均有一个始初的缘由，那么追寻到根由上，便是欲望。欲望产生力量。不同的欲望产生不同的力量。我们从基本的欲望出发可以如下分类：

1.生存欲望。包括对待生死问题的观念，生存的权力，生存受到威胁，自愿选择死亡，皈依宗教。还有生存的信仰，生存的人生观，为什么而献身，生存的价值等等。由生存而产生的勇气或者悲观、希望，或者宿命，一系列与生老病死攸关的理念和行为都会产生巨大的力量。《林中之死》那个老妇人顽强地生存着，就她生存的目的而言，便是奉献。她为其他生命而生存，因此在她身上有一种近乎宗教般的力量。生存是第一位的。为生存而顽强地活动，这也是最基本的叙述动力。

2.饮食欲。吃为所有欲望之首，因为吃是保证生存的基本条件，由吃派生的享乐，美食佳肴。在另一个极端上是饥饿。这包含着贫穷、灾难、乞讨。贵族和穷人的两端便是由食物的两个极端显示出来的。他会导致一系列的社会问题。由吃派生出来的占有欲、破坏欲、享乐欲等等，由吃导致的冲突，东方文化深得其奥妙，所以有民以食为天之说。因此，饮食欲也会导致很大的社会力量，同时也是一种求存在的本能力量。可以说饮食是人类一种最直接的原动力。历史上农民起义多数均因饥荒而起。《红楼梦》里那些精美的饮食享受，很大程度暗示人类贪求食物的精美是一种本能欲望。无论从饱食终日，还是从饥饿抢夺，均是一种内在的驱动力量，这特别表现在叙述的细部上。

3.情色欲。古往今来的文本表现情色是最充分最淋漓尽致的，西方如《十日谈》，中国如《金瓶梅》，当代社会极端发展，情色已成为一种生活方式。情色的基础是拥有和占有他人的身体为目的。因而导发一系列行为方式，构成冲突的力量。情色欲可以说是文本叙述中的一种基本动力之一。几乎不需要多加阐述。但要注意的是，情色欲作为一种叙述动力古往今来不可胜数。如何创造出独特的文本却是难度最大的。因此，我以为作为情色动力的叙述基本的力最，我们的叙述目的和意义均不能最终落在情色上，视角应该开掘出情色更深更新的社会文化含义，揭示细微而深刻的人性问题。否则情色动力的叙述只会是个平庸的情爱故事。

4.寻找欲。这实际是一种对神秘视域探求的欲望，该欲望包括比较宽广。有求知欲，有占有欲，有好奇欲，一切欲望所期待获得的东西，这包括物质和精神两个方面，物质的满足和精神的满足是同质的。本真的寻找欲，还不在最终结果的获得，因为从寻找开始，寻找者便明白，这项寻找可能是无果的，重要在寻找的过程，例如探险、猎奇。在叙述领域里寻找动力的叙述最多的是在民间文学中，在现代文学中寻找是一种变体，是一种更精神化的，例如寻找自我。对主体的追寻，隐含着一种主体的丧失，其意味通过叙述我们要知道现代人如何丢失了灵魂。从亚里士多德推重情节叙述开始，寻找一直便占有核心位置，因为他在情节论中强调了发现与转换。发现与转换是和寻找有密切关系的。是相呼应的概念。不寻找怎么会有发现。这从叙述的本义来看，叙述本身便是一种寻找，叙述永远在追求下一目

标。这无论在大的叙述动力而言，还是叙述的细部的推进，都是要保持一种寻找心理。保持一种对未来呈现事物与人的期待。寻找最好的是不要轻易在结果上展示归宿。寻找的魅力永远在于结果的延期，跌宕上，甚至最终也不要抵达结果。

5.栖居欲。这也是一个很宽泛的范畴。最基本的是起居，身体的置搁，但它仅是其中之一义。华屋美宅只是一部分人的栖居欲，还有一部分的栖居欲刚好与之相反，流浪，保持对一种固定居住的放弃。流浪也是一种生活方式，本义上也是一种栖居，是人类早期游牧渔猎时期的生活方式的演进。这是栖居欲的二义，即保持一种自己理想的生存状态。其三，由居住引申的是人类在一种精神，或一种理想的欲求，叫归宿感。人的身体和人的精神置于何处。这无疑是一种形而上的栖居欲。这也许是一种宏大的叙述，但确实可以具体到一砖一瓦的造屋，大到人类思想体系的一种建构。它和寻找欲有一定的联系。

6.权力欲。这主要表现在一种支配权上。人类基本欲望上有一种权力要求，这种权力欲是一个悖论。你要求权力使权力成为支配他物的一种力量。于是便有了一个权力控制的对象，于是控制与被控制成了一种矛盾关系，其实个体生命的扩张便显示在这种权力上，弱者表现在他对宠物的权力关系，弱者的权力在对更弱者者而言，强者要求对一切力量性的事物都有支配权，他要求至高无上，因为权力的追求是一种金字塔式的。在金字塔下分层分级是一个宽广的联结网络，权力是一个严密联结的整体。也是扩散式的，不规则的分延。而且权力是无孔不入的。因此，在叙述中动力是无所不在的。因为权力的性质是一种支配力，在叙述动力中，权力得到了一种最有力最的表现形态。

欲望的分类形式是无限可分的，有大有小，例如仇恨、嫉妒、孤独、自由、想象、睡眠、说话、破坏都是人类的欲望，而且是强有力的表现范围。无论欲望分类多么细致，我们均可在基本本能上找到源头。这里暂时只能大致上归类六种，是一种不完全归类法，例如，可以有来自语言规则的动力。即词法、语法、话语策略等形成的叙事动力，还可以有时空结构带来的叙事动力，因为在文本中，时间与空间都是连续性的发生，我们可以视它为自在性动力。甚至还有思维的动力，理性逻辑的，感性直觉的，不同思维方式有推动语言行走的不同方向与作用。但这并不影响谈论叙述动力。叙述动力，特别是内在叙述动力，我只在找到这种力量的源点，并判断它的性质。使我们更理性地把握叙述动力。至于每一种叙述动力的构成，只能从具体的叙述语境通过分析而得来。但可以肯定每一个动力结构，他的关系是复杂的，产生的原因不仅复杂而且极其微妙的。

叙述动力与叙述话语的关系密切。叙述中主要是逻辑推动，也有事物自身推动，有人物的欲望推动，也有时空改变的推动，或外在事件，或心理变化，总之，叙

述在向前推进，可是你发现面对一个文本叙述推动的速度、节奏可大不一样，有的是一种急切的流动，人与事的发展紧张而激烈，有的则不急不忙，迂回曲折但却内藏杀机。有的干脆利落三言两语，有的绵里藏针絮絮叨叨。有的叙述隐喻暗示，有的叙述反讽幽默，由此可见，同是一种叙述力量使用什么话语效果大不一样。这就是所说的故事和话语的对立与统一的关系。要他选一种切合某种叙述力量的话语方式，这一切都需要作家精心处理。海明威的叙述具有一种直接的冲击力，他选择干净简洁的句子。而福克纳的叙述却是回环曲折，有一种沉郁深厚的韵味。沈从文叙述力量绵里藏针掀动人情深处的力量，他说话优美有浓厚的抒情意味。鲁迅的叙述有一种忧伤与严厉的冲击力，词语有一种犀利扎人的锋芒。叙述力量是被话语控制的，不同话语适合不同的叙述力量的传达。有的叙述是宣泄式，有的叙述则宁静致远，有的叙述回环曲折，有的叙述则锋芒毕露。无论怎样进行叙述力量的控制，叙述动力的方向、角度、力度、节奏，均受话语方式和叙述目的影响。

还有个问题是叙述力量与一个作家的才学识，作家的性情、年龄、经历都会发生联系。简单说，叙述力量是给定的但潜在的表现却是携带着作家强烈的个体差异。我在年轻时候的《红帆船》与《山鬼》有一股冲腾而起的力量，叙述动力饱满而强烈，但进入中年，叙述力量便蕴入沉厚，有一种隐在的回环曲致。甚至实验一种螺旋式叙述动力，让叙述力量在一个单元内循环回绕，例如《城与市》的叙述动力总在一个包围内循环，并不处理为一条线段式的冲动。综合许许多多的叙述实例，似乎有一条隐在的经验，那就是叙述动力最好与叙述方式分家，使二者构成矛盾关系，这样文本会充满张力，同时也会展示一些更深刻的东西。从不同的视角考查这种叙述动力，你会获得一些意想不到的奥秘。这样叙述动力也就有了多种含义。

六、叙述学简史

现代小说理论始于亨利·詹姆斯，他于1884发表《小说的未来》。1921年珀西·卢伯克的《小说技巧》可视为对詹姆斯的回应。英国有一个布卢姆伯里的小团体，其中詹姆斯、福斯特、伍尔芙三人都在剑桥大学讲过小说。伍尔芙有自己独特的小说理论看法，并专力从事文学实验，福斯特出了一本《小说面面观》提出了圆形的人物与扁平的人物。这一时期最重要的还有卢卡契1916年的《小说理论》，奠定了现实主义小说的理论基础。1928年出了两本小说理论，一是缪尔的《小说结构》，一是阿来斯的《小说美学》，值得注意的也是这年出版了普罗普的《故事形态学》，表明了叙述学的萌芽开始了。

但在长达约三十年时间里还只是研究小说的产生，小说的原理、技巧，小说的

社会学。简单说，那时小说理论主要从小说内容出发，从小说的基本元素故事、人物、环境三者出发。1957年有伊恩·瓦特的《小说兴起》和塞米利安的《现代小说美学》。最重要的是1961年，布斯出版了《小说修辞学》，还有勒内·基拉尔《小说的谎言与小说的真实》。《小说修辞学》的经典在于他提出了小说中的不同声音，有了隐含作者的提法，并分别了可靠叙述与不可靠叙述。另一重要贡献是他提出了非人格化叙述。叙述者作为小说中的一个理论问题，过去一直讲叙述学是由结构语义学发展而来的，这是有失偏颇的，《小说修辞学》已经涉及了几个很重要的叙述学问题。另外基拉尔的那本书也很不错，全部注意力在欲望，从欲望角度研究小说，从一个范畴去研究小说理论是很有特色的。他研究的司汤达、福楼拜、普鲁斯特、陀斯妥耶夫斯基均是经典而有代表性的作家，其作品也同样典范。1964年有吕西安·戈尔德曼的《小说社会》，1966年有皮埃尔·马什雷《文学的生产理论》。表明了小说是重内容的研究。就在同一时代，叙述学悄悄开始热闹了。

我们列举一些著作，1965年沃尔夫冈·凯瑟有《谁是小说叙述人》，1960年列维·施特劳斯著《结构与形式》，1961年C.布兹的《距离与视角》，1964年巴特尔《写作的零度》，克洛德·布雷蒙《叙述信息》，1966年巴特尔出版于《叙述作品结构分析导论》，热奈特的《辞格一集》，这一年还有一本重要著作是格雷玛斯的《结构语义学》。因此，在叙述学研究中，也有把这一年定为叙述学产生。因为这一年由托多罗夫编了一本《文学理论》，包括俄国形式主义的文章在内，由雅各布逊作序。这是一个标志性举动，同时《结构语义学》也是一个标志。但是并没有明确使用叙述学一词。

1969年托多罗夫著《十日谈的语法》，在《叙事的两项原则》一文结束时才正式提出：倒不如说属于一门在我看来完全有权存在的学科——叙述学（Narratologie）。

从上文的实例看，先产生叙述学理论，然后才有该理论的命名。至此，叙述学开始热闹起来了。注意，大约这15年中是经典叙述学的全盛期，此后便有衰退之势。

1970年格雷马斯《论意义》出版。1972年有热奈特的《辞格三集》，著名的《叙述话语》便在其中，这一年有菲利普·阿蒙的《人物的符号学模式》，这本书虽受《结构语义学》影响，但是在叙述学中专门建立人物的符号系统，而不与研究叙述模式和叙述话语相重合。1973年普林斯出版了《故事语法》，他意图建立一套叙述语法来简化对叙述结构的分析。提出了叙事语法包括、状态事件、动作事件、连接因素三个基本成分。把一个动作事件和两个状态事件用连接的因素连接起来构成核心叙事。他的叙事语法便是以事件为基本单位构成。用语法概念把叙述者称之为第一人称，叙述接收者为第二人称，所叙述的人或事为第三人称。值得注意的是，他独创地提出了文本中存在一个叙述接受者，他是通过读者的中介，与叙述者合演双簧。

叙述学经过15年繁荣，在1980年代初期出现了几本整体从理论上总结的叙述

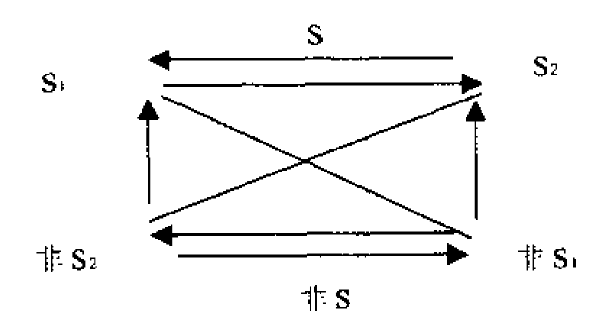
学专著：1977年巴尔的《叙述学》；1983年雷蒙·凯南的《叙事虚构作品》；1986年华莱士·马丁的《当代叙事学》。但谈到研究深度最重要的还应该是保罗·利科尔的《时间与叙事》（1983—1985）。现代叙述学从上面的举例，他和小说理论并行发展，但1970年代，或1960年代后期小说理论衰落，代之以叙述理论，布思是一个关键，他的小说理论中很大一部分是叙述研究。我以为在布思以前包括詹姆斯、伍尔芙、福斯特、卢伯克、卢卡契、基拉尔、戈尔德曼均属小说理论。而叙述理论应该是从结构语言学和俄国形式主义开始的。这门学科的起源，是一群人集体的推动。语言学上是索绪尔，文化人类学是施特劳斯，民俗学是普罗普。重要的代表人物应该是罗兰·巴特、热奈特、格雷马斯。索绪尔解决的是差异产生意义，语言中能指与所指的二项对立。施特劳斯解决的是深层的结构模型。他通过神话结构发现了四项同源关系的结构。每一对对立的神话素与另一对相关，他形成一种程式：A与B正如C与D，他们存在一方是过高的血缘估价；另一方是过低的血缘估价，二者之间是对立的。他揭示的正是叙事的深层结构。普罗普解决的功能模型，人物在行动过程中的重要性来解说他的行动。并归纳出了三十一个功能模型，所有叙事模型都可以按其功能来套。并按功能把人物分成七类角色。这三个起点构成了叙述学的基础。

巴特尔的工作是叙事结构分析，他把叙事结构分三层：一功能，二动作，三叙述。他重视序列分析，对序列用5种代码判断性质。（1）阐释性代码；（2）行动性代码；（3）能指性代码（语义素）；（4）象征代码；（5）参照性代码（文化）。巴特尔的结构分析最早也是开创性的，他的学生托多罗夫以故事、序列、主题句、词类四个方面分解结构单元。

热奈特的工作做得最细，首先他把叙事分三个层面。1.叙事，指讲述系列事件的话语。2.故事，真实或虚构的故事本身。3.叙述，某人讲述某事件的行为。三个层面指向三类叙事问题，即时间问题、语式问题、语态问题。他以这为一个严密的话语体系而实证分析了一部著作，专门针对普鲁斯特的《追忆逝水年华》其局部工作做得极为细致。把所有的叙述问题融入中间研究。这部著作引起了强烈的反响。因此成为经典的叙述学中最主要的代表作。

格雷马斯是接过斯特劳斯的神话分析，创立了叙述的语义分析。而且创制了一个独特的矩阵分析法。语义方阵（Semiotic rectamgle），神话素中是两两相对的义素在起作用。矛盾，或者相关。当一种义素成立便含有否定另一种义素。以致它们变成即非真实的，又非虚假的时候，便引起了矛盾，即A与非A的对立。它们是彼此不相容，绝对排斥，如黑与非黑的对立。相反的东西A对B虽然互相排斥，但并不绝对的（如白的对黑的），它不可能同时都是真实的，但可能都是虚假的。

符号矩阵为：



在语义分析时，要把两个文本中的配对义素分别代入S中进行比较，其意义的差异便显示出来了。这个矩阵对文本中有对立关系的人物还是有意义的，可以分析人物之间的关系属性和人物之间的细微差别。但这是一个静态模型，它是对人与事已定性质的分析。一般说来，人物在文本中是一个动态系统，在行为过程中属性是会经常发生变化，而且是细微的变化，且并非所有人物关系自始至终都是矛盾关系，人性的复杂从本根本说他还是变化的。特别有时是语境性的。因而矩阵可用，又不能特别依赖于它。

在叙事学的发展中一个有意思的时间阶段，华莱士·马丁著《当代叙事学》打头第一句话是这样说的，在过去15年间，叙事理论已经取代了小说理论成为文学研究主要关心的论题。大卫·赫尔曼宣布《新叙事学》又使用了一个15年的时间词。他从凯南的《当代诗学》之后算15年，也就是1998年，叙事学经过一段时间沉寂之后，我们亲眼看到叙事研究领域里的活动出现了小规模但确凿无疑的爆炸性局面。(《新叙事学》北京大学出版社1页)，1990年代叙事学的复兴可称之为后经典叙事学时期。这一点赫尔曼在他主编的《新叙事学》中详细介绍了。

大致说来，经典叙述学主要从结构主义叙述模式进行结构、话语、语义、语法等进行封闭性的文本分析。它按严格的分类，使用精准的术语，有一套严格的模式规则，随之产生许多新的研究语汇。经典叙述学从俄国形式主义开始，鼎盛于法国的结构主义思潮，时限应该是从1966年到1986年十年中，我的意思是止于利科尔的《时间与叙事》这一著作。而赫尔曼说的后15年是一个由沉寂到复兴的变化期。后经典时期当然以赫尔曼编的《新叙事学》为代表，这本书既是一个总结又是一个新的开启。在这个时间前后的有几个人物应该提出，詹姆斯·费伦，他是美国叙事协会主席，并任《叙事》杂志的主编，中国最早翻译了他的《来自词语的世界》是一本很不错的文体语言学著作。他还著有《阅读叙事》。北京大学出版社2002年还出了他的《作为修辞的叙事》。费伦的理论思路基本是解读叙事，他的叙事有实

践性，可操作性，因而解读了许多经典性文本，发现文本中的各种声音，模仿方式、阅读伦理、叙述中的人称与时间的诸多矛盾性问题。这种从解读大量经典文本而解决一些叙事难题办法值得我们很好吸取。这一方法还有一位重要的理论家，希利斯·米勒的《解读叙事》，这本书几乎写了十年，他最重要的是从华莱士·史蒂文斯的《岩石》一诗解读起，他的文本解读繁琐而绵密，但学识广博而精深，中国出版过他四部书，吉林出版那本书包括有对岩石的解读。中国社科出了他的一本。他是耶鲁学派四人中今天依然很活跃的一个。《解读叙事》破坏的正是结构主义叙事学传统，但他读解文本时贯穿的却是叙事学中的一个关键的问题。故事的情节构成分开端、中部、结尾，这是自亚里士多德开始的一个叙述规则，业已成为传统，他试图解决的正是这个核心问题。马克·柯里从事元小说研究，1998年出版了一本《后现代叙述理论》，如果按经典叙述学的模式，后现代文学正好是对叙述学的全面反抗，破坏结构，打碎故事，消解人物的功能，如果叙述是形成结构的，而后现代正好是解构的。后现代文学是否能用叙述理论来阐释实在是值得怀疑的一件事。既然赫尔曼提出了新叙事学，意味着结构主义叙述分裂为多学科、多门类的叙事学了。叙述成为一个更广义的词汇了，这使后现代叙述理论成为一种可能。《后现代叙事理论》并没提出一套完整的理论系统，实际上仍属解读叙事的，他着重说的叙事与身份，时间与叙述也都是常规叙事理论来谈的，他的贡献是这些问题置于后现代语境，全球化文化与意识形态来讨论。所选的文本大体是属现代主义的，他不应该从后现代理论来建立叙述理论，而应该立足大量的后现代文本，例如碎片叙事，互文性，反体裁，不确定性，能指滑动，杂类并置，无深度的平面拼贴，戏拟解构中心等后现代文本的特征而构成一种叙事理论。找到后现代叙述一些规律性的东西。但这本书已经在理论上提出了后现代叙事，这很重要。

后经典叙述学做了一些什么工作，其一，重新思考故事的性质及定义，目标不在故事模型而从读者角度探讨体验故事的方式。强调认识效果。其二，建立新的技术和方法。例如电脑、人工智能，用新工具进行叙事分析。其三，突破文学叙述，纳入更多学科吸收各领域的研究特点，实际变成了一种跨文类叙事，揭示的是今天文学的性质是综合的建构性的。今天的表意策略复杂多元化，这实际也是后现代的特征。所以叙述可以引入电影、音乐、绘画，以及大众文化策略和文化生产之中。今天的叙述应该是人类使用话语的一套描述方法与表意策略。将来是否叫叙述学，把它狭制在一个框架内，这有待于我们进行新的命名，它实际应该成为人类一个基本词汇：叙述。与思想、语言、结构、物质、时空等并列的受到同样的重视，并成为人类理念世界里的一个基本观念。

叙述，我们复制世界时，并大声地对世界说话。

第六讲　切分与组合

这一讲我们说结构。我依然举个例子，一艘远航的客轮上，大家正欣赏魔术师的表演，可船长的鹦鹉捣蛋，一再拆穿魔术师的西洋镜。魔术师要骗过他们时，它便大叫袖子里有线，镜里可以偷看，桌子底下有暗门，魔术师气得正想把鹦鹉杀了。突然，一声强大的爆炸，一枚鱼雷击中了目标，轮船毁了，海面漆黑.魔术师和鹦鹉正好同时漂在一块木板上，相视沉默，鹦鹉沮丧地，好，我投降，你这次是怎么搞的，让人叫绝。这是美国古德弗烈的小说《魔术》。我们看如下片断，表演，拆穿表演，杀机，爆炸，幸存，和解。这一切都是在对魔术一词的理解上而组成连贯。表演是一种快乐。（幻觉）对立者拆穿快乐（真实）战争，第三者力量使现实与幻象得到妥协。一种本质的残酷。然而作家还得让你保持一种更大的幻象在文本中延续。战争是一种最大的魔术。六个切分了的片断，在魔术线索下组合，这一切都是结构的力量。并且还是一种情节结构。在这个小说中，结构的力量还有一些细微因素，例如鹦鹉的视点，时间秩序，空间位置，变化的因果都分别在发挥作用。使这个结构有头有尾，有高潮和结局，包括矛盾冲突与缓解。有意思的是全部活动布置在鹦鹉的直接引语上，包括语言上的对比变化，而魔术师却一言未发，他明白一切都不曾泄露天机这才有力量。鹦鹉承认失败是一个误会法，隐喻更深的人类的错误不能被揭穿，揭穿了便会招致更大的灾难。结构一旦形成文本便是一个固定模型，不能改变。假定我们第一片断是表演，正巧在魔术表演同时鱼雷击中了船，毁灭了船上的东西，包括死人，而鹦鹉认为魔术师伟大，要求魔术师再变回去，一个和平欢乐的场景。魔术师把战争变成了美女。位置、秩序发生了变化，意义也会发生变化，那它便是一个新的结构形态。

一、结构的含义

结构一词肯定不是为文学专设的，也不是为小说专设的，结构是先于艺术世

界而存在的。例如世界的万事万物均有结构。每事物有自己特定的结构，某种族有自己的文化结构，某人有思维结构，某植物、某动物有它的身体结构。由此看来，结构一词遍布世界大大小小的角落，有客观的结构，也有主观的结构，有自然生成的结构，也有人们拟造的结构。许多结构是存在的，例如太阳系的九大行星运动结构，人类早期并不认识，到近代才认识，这表明结构是一个发现过程。例如未来肯定能发明一种超过光速的飞机，而今天却没有，这表明新的结构是设计创造的。在人类认识史上许多结构被人们认识或正在认识，但有许多结构可能永远不会认识，例如灵魂，夸克，我们只是理性地推论它的存在。存在之物肯定有结构，然而我们却不能认识，仅仅是我们一种假说。因此我们又可以说结构是一种谜，一个未解之谜。

结构（Structure）一词是世界上的普遍存在，如科学的结构在我们看来更为具体更为形式化，但在20世纪中人文科学却更热衷于结构一词，有了结构革命，形成了结构主义。结构一词来源于拉丁语Componere，含义是组成、构成、形成。这表面结构在形成过程中，有动词的性质，如果我们认识了一个结构，从组织化之后去表达，这个结构是一个名词，是我们认识的对象。客体结构如一栋房子，一棵树，一滴雨水，是完成态，我们马上指证它。小说的结构是一个双重意义的结果，从作者来说，一个小说在写作时，它的结构未完成。从读者来说，他必须读完一篇小说以后才能知道其结构。可见小说的结构不是你一眼看到它的，它在纸面的一个语言群体里面，而且起支撑主梁的作用，我们从空间上看不到结构，只有在它完成之后，我们才能感知小说的结构。如果要清楚结构的一切，你必须详尽地分析、推导、求证。最后才能获得结构的整体意义。小说结构对于感知者来说，它是时间性的，是小说之后才清晰的，一个小说的结构已经在那儿了，许久以后某人突然从很久的感悟中，顿时明白了结构的特点，发现了别人，甚至连作者本人也不知道的结构之谜。

在传统的文学中结构是形式的因素，这是毫无疑问的。但实际，形式（Form），是一篇小说的全部的总称，表明一部作品的基本构成，从这个意义上说，形式便是全部的结构。因此许多人把形式与结构互换使用。实际上它们之间应该还是有细微的差异。说到结构我们会引出一系列的词语，构成、组织、排列、连贯、方向、系列、构架、合成。但我们却不能用一句话把我们所谓结构的东西说清楚，因为你说清楚的永远只是它一方面的特征。世界总体有一个宇宙的结构，它的庞大无所不包，但并不代表所有具体的结构，例如重要的有我们在微观状态下看到的基本粒子的结构。除宏观和微观状态下，我们日常面对的世界事物，各种综合性学科，它又是一个复合式庞大的结构。舞蹈的结构，矿石的结构，社会的结构，工程的结构，人体的结构，音乐的结构，汉字的结构，无数种结构中，没有一种结构可以无所不

包的代替我们称之为结构的全部含义，同样称之为结构但互相差异又是如此巨大。人是动物，鸟是动物，石苔藓在海底它也是动物，它们结构是不一样的。我们想全面总结世界各领域里的结构之后，再归纳出一个关于结构的准确定义是徒劳的。另一个含义上说，结构观念自身也处在变化和革命之中，例如才有半个世纪之久的结构主义，不到20年又出一个后结构主义观念。因此我们只能就某一类属说明结构的含义。

就我个人理解而言，结构最为关键的两句话：位置是基础，秩序是核心。

位置，表面所有事物之所以存在，一定会有个地方、场地。借用物理学的概念：场。应该是比较准确的。所有物体必须在场，在场才能构成组合。因而，场是基础，没有场，一切事物都不可能以形态出现。那么对一切观念结构呢，某观念你去表述，它存在，这个观念也是一个集合形式，思想、自由、博爱，它们也会有一个形而上的场所，我们用新术语说，上下文，语境，实际上也都是场的概念。我们最通俗的说法，所有事物必须有立足之地。

秩序，指的是所有事物必须会有一个摆放方式，从方位上讲有上下左右，聚集一词是物的最基本含义，聚集一定以方式出现。从时间上讲，有前后的连带，表明秩序的出现与消失。也就是说，无论何种结构在时空角度上讲，它都会有一个显示方式，即便如混沌学所说的雪与沙，一杯开水、一股气流，它也得以一种秩序出现。

有了这个总体认识，便抓住了结构最大的特征。因而我们也就好把握具体事物的结构特征。关于结构一词在人类认识史上有一次意想不到的变革，而且是在我们大家熟视无睹的一个领域里展开。1911年索诸尔在日内瓦大学讲授语言学。1916年由两个学生整理出来在巴黎出版，由此产生了结构语言学。首先有莫斯科语言小组，再有捷克结构主义产生，并成立了布拉格学派，到20世纪50年代的法国结构主义。这个由语言学产生的结构在半个世纪内，实践在人类文化学、心理学、历史学、社会学各领域，结构主义成为人文科学中的热点风靡全世界达半个世纪之久。结构主义是一个复杂的多学科的思潮运动，我们后文还要论及它。它的核心是系统的观念，充分揭示了世界事物各种相互联系的复杂方式，结构成了事物的核心，也是世界的核心。在结构主义那儿，结构是一种思维方式，也是一种理念。

现在我说到文学的结构。这依然不是一个特别具体的指称。因为文学结构是一个很大的结构，据我看来它起码有三个维度：一是文学的外部结构。文学结构不是世界的孤立现象，它和世界一切具体事物相联系，它涉及到一切科学与人文的学科。这一点上文学是与人，与自然，与社会相结合的状态，也就是说，文学与它们均联系形成一定的结构方式，或者是客观地移植，或者主观的反映、表现等。总之，文学与外界一切自然与社会都构成结构关系，这包括一切人文学科的联系。二是

文学作品内部结构，包括一切艺术品类也是相互联系影响的，文学的每个门类都有自身的结构特征，但每门类之间又互相影响，例如蒙太奇是电影结构，它被用于小说和诗歌结构中，具体到某一文体的结构是指文学内部结构的特殊状态，例如意象结构是诗歌特有的，但被现代主义小说借鉴过来，《墙上的斑点》便是典型的意象结构。可见文学内部的结构是互相影响循环的。三是文学作品与作者的关系。具体说，某一作家的心理结构、文化结构，他直接影响到作品的结构。作家的生活经历影响到作家写什么，表面看来是一个材料与主题问题，而实际也含有一个结构问题，因为生活某种程度它是以结构方式进入作者与作品的。当然这不是主要的。主要的是作者的认知能力，或者说一个作者的才学识决定了作品的结构这才是根本的。以上三个方面都影响和决定着一部文学作品的结构。其实任何单一的元素都是有限的，这三个方面也是互相影响，交流循环的。因而我们对待文学作品的结构，哪怕它再简单的结构，在文学领域里也会是一个复杂的反应系统。以《魔术》为例，从文学外部他涉及到战争问题，从文学内部而言它涉及到艺术门类魔术，还有象征、隐喻。从作者来说，他可能在海上构成一个马戏团遭遇战争的大故事，可以用电影、戏剧的方法。然而他使用了最短小经济的结构。这就是小说结构特有的魅力。

一个文学作品的结构，上面说了三个维度，这仅是指影响其结构成立的诸因素，也许他还有很多细小的因素，我们暂时不去讨论，我们说，任何结构都是具体的，可以确证的存在。那么一个结构的存在它有哪些基本的东西呢？每个基本门类（文体）它的结构元素可能不完全一样，例如诗是分行排列，按韵文锁定句尾，而小说句子便不要像诗那么挑选，是扩散的自然排列，这从形式上便区别了。我们说作为文学门类在结构上肯定有共通的一些元素，例如位置、秩序、时空等。英伽登把文学作品的结构分为四个层面：一、词语声音和语音构成以及一个更高级现象的层次。二、意群层次、句子意义和全部句群意义的层次。三、图式化外观层次，作品描绘的各种对象，通过这些外观显现出来。四、在句子投射的意向事态中描绘的客体层次（《对文学的艺术作品的认识》英伽登著第10页 文联出版公司）。英伽登这里说的文学作品构成不可缺少的这四个层面，也可以把这四个元素作为文学作品结构的基础，但它依然不是我们所说的在一个作品内部的独特结构。我们说的结构元素是指模型、场、线索、过渡、照应、连接、伏笔、情节等一系列操作性术语。

我们还是以小说为例来说，凯特·肖班小说《一小时的故事》说的是马勒夫人心脏有毛病，告诉她丈夫死讯时要委婉一些。她的姐姐约瑟芬吞吞吐吐地告诉她一半真相。她丈夫的朋友理查德在旁边说，火车出事的消息传到报社，死亡名单马勒排第一。他为了弄准消息，等到第二封电文后才来报信。马勒太太知道消息后并

不像别的女人手足无措，而是倒在姐姐的怀里放声大哭。过后，她不让一个人跟着回到自己房间。她看着窗外，景色很好，树梢摇着初春的活力，雨后清香，小贩吆喝，远处还有歌声飘来，小鸟在叽叽地叫，正西方，天格外蓝。她哭了一会儿像小孩子似的睡了。

很多微妙的感觉向她扑来，空气中洋溢着色彩、气味、声音。有一种情绪逼近她的胸口，她放松自己轻轻地低语：自由了，自由了，自由了。她脉搏加快了，全身感到温暖。她问自己是否有一种邪恶的快感控制了她，她看到死者在含情脉脉地看着她，看着死者的脸，她还会笑，但未来那么长的岁月是属于她自己的了。将来不会有人替她做主，她独立生活，不会有一种强烈的意志让她屈从。她始终是爱过他的，多半时候她又不爱马勒，她感到了生命强烈的冲动，爱情是什么？是一个没有答案的神秘事物。姐姐蜷在门外求她，露易丝，把门打开，你会得病的。看在上帝分上开开门吧。

走开，我没有病倒。她对着窗幻想她岁月的未来，以后的时间都归她所有，愿自己生命长久，昨天她还为人生活得长久而讨厌呢。她站起来，把门打开，她透着胜利的激情，像女神一样搂着她姐姐的腰下楼，理查德在等着她们。

有人用钥匙打开大门，进来的是马勒，长途劳顿，旅行包和伞还提着，他没在发生事故的地方待，而且什么都不知道。他呆呆地站在大厅，听到约瑟芬刺耳的尖叫，理查德急忙在他妻子前做遮拦的动作，但理查德太迟了。

医生来了。路易丝死于心脏病，因为极度的高兴而死。

这个小说的线索是马勒之死。马勒太太心脏病是伏笔，露易丝知道丈夫死后，情绪多次变化，包括她说自由，祈祷肉体的灵魂的解放，对马勒之死是照应，对她最后死亡又是伏笔。约瑟芬两次请求开门是过渡，理查德遮挡露易丝是过渡，又是连接。马勒死而复活是一个精彩的情节，更精彩的情节是露易丝因丈夫死亡，而高兴得自己也死了。这个情节模式是误会法，失而复得的模式，在美国它又是一个欧·亨利结尾的模式。注意这个小说有两个场：一个是物理场，小楼内。四个人的活动空间。一个是心理场，三个人的心理意图。约瑟芬和理查德是一致的，害怕死和生这两种极端对立的消息会产生强烈的刺激而诱发的心脏病，他们担心露易丝的死。尽全力保护。最重要的是露易丝的心理场。知道丈夫死亡，没有悲伤反而高兴。这里揭示的是一种复杂的心理状态和人物关系。我上面提出分析的均属结构的元素。在此间我们不难看出，场是一个核心的概念。这是一个从微观物理借用来的，布尔迪厄把它作为重要的文艺理论概念。场（Scenes）是现代戏剧里的一个基本词，这好理解，情节发展的基本环节都在场内，而且严守三一律。无疑场也是戏剧结构的基础。文学的场与戏剧的场略有不一样的地方，戏剧的场，场面，场景。而文

学的场不仅是马勒太太的那楼房里，更重要的是，场，是一个关联域，是所有相关系统聚集的形式，它既是场面，又是相关的方式。因而文学场是一种组织各关系的一种联结。这个场不仅是一个物理的位所，还是一个四面扩散的联结，既是客观的也是主观的。更重要的科学中的场，也是事物结构的集散地。文学的场有两点特别注意的，这个场要给人看、给人欣赏，于是它一定是个审美场。表明了文学场是诸事物的审美联结。另外，文学场是给阅读者的，给人提供认识，因而它肯定又是一个意义场。《魔术》和《一个小时的故事》从审美场讲鹦鹉巧舌与它的不可知正好组成了很好的幽默，意义却是指向战争的毁灭。马勒之死为悲剧故事却意外地产生了喜剧效果，快乐幸福的家庭在瞬间揭开了它不和谐的秘密。在意图上指向对马勒虚伪的批评。

我们知道了结构的元素，结构产生的相关方面，现在总括来说一下文学作品的结构。结构是文学作品的一个组织者，是形式方面最强有力的组织者，是它安排和协调文学形式的方方面面，纵向提供事件发展的顺序。横向协调各事物联结的关系。一句话，结构是文学作品形式各成分之间相互联系的组合。

二、切分的可能及方法

切分作为结构的基本术语，还没有任何权威的著作给我们提供明确的解说。我所以重视它是源于解构主义的启发。世界是一个已成定局的大结构，这没人能怀疑。但在人类的认识史上却可能是正确的，或错误的。有两个先例让我们怀疑。其一，西方世界哲学从源头始是相信同一性的，人与他的自身保持同一，人加入阶级、家庭、集团、民族，这是未经分化的整体。这包括朋友、亲人均皆视为一个自然的整体，这是约定俗成的。但是没人注意这是建立在一个二元对立的等级概念之上。这就产生了西方的逻各斯中心主义，认为有一个被视为基础的中心，主导力量是原则，在居先地位称之为第一命题，然后参照第一命题的关系来看第二命题，于是出现了系列的二元对立如自然/文化，灵魂/肉体，理性/直觉，意义/形式，本质/表象等等组合，前者是根本的，高级的，后者是繁衍的，低等的。上面是西方人认识的一个理性知识结构图。这个结构在西方业已成为传统，而且统治人们几千年，20世纪德里达突然提出挑战，认定它是错误的。其二，我们认识路线一直遵循条件反射的模式，相信事物认知走了一个线形原则，由少到多，由表及里，由简单到复杂，由起点到终点。这样我们无论面对多少事物都可以用计算的方式回答准确的结果，事实上牛顿的经典力学已经权威地证明了，世界认知遵循这种结构是正确的。可是心理学的认知心理学，和科学中的非线形原理发现，混沌学产生打破了线形

认知结构的神话，表明事物认知的十分之九是遵循非线形原理的。这两个例子向我们表明的是，世界先于我们是一个整体的大结构。但是我们过去对这个结构的认识有错误。我们今天要提出新的认识。这导发两个值得注意的点：其一，我们的文学无论任何鸿篇巨制，像菲尔丁的《汤姆·琼斯》九百页，《人间喜剧》更浩大，还有《善意的人们》等，都是大作品可依然是世界整体结构中截取下来的一个碎片。因而每一个文学作品都只能是世界整体中的一个局部，一个点。任何文学写作都是取其一个点，这便提供了我们小说写作切分的可能。其二，我们要表述一个社会断面，一个人，一个事物，我们就必须认识事物与人作为整体结构中的位置，我们为什么截取下来，作用与意义何为。我们要截取一些什么东西，根据什么原则，是表现，还是建构，其复杂程度实在不亚于创造一部文学作品本身。某种意义上说，你从世界整体事物截取下来的东西，是否成功，它已基本确定了你一个文学作品的成功与否。这实际告诉我们世界不是随意复制的。

切分的概念因此而提出来。切分一词实际含有截取、剪辑、选择、切割、分解的含义。 我如果要问文学作品是否可以不通过切分，我的回答是否定的。超现实主义的自动联想写作可以是不切分的吗？听任头脑思维流淌而上。这种写作全凭感觉控制，写什么不写什么感觉闸门会自动截取。只要文学写作不是对世界整体毫无遗漏的复制，切分便是必然的。仅仅在于这个切分是可大、可小的，像左拉、福克纳、海明威、托尔斯泰他们是对社会历史作一种大的切分，写出了浩繁之作，当然他们也有小的切分，如左拉的《陪衬人》、福克纳的《献给爱米丽的玫瑰》、海明威的《雨中的猫》、《桥畔老人》、托尔斯泰的《舞会之后》、《三死》都是精粹的短篇小说，但它们无一不是经典的切分。切分与组合不同的是，切分是在一部分文学作品未完成之前由作家头脑中完成的，而组合是在一部文学作品完成过程中实现的，因而一部作品我们可以找到许许多多组合的形式，而切分只在孕育构思过程的反复中，一般看不到切分的形式，我们只能通过作品的各元素分析中推导得出来，或作家的创作谈中才能知道一个作家的切分方法。可见切分是一个潜组织过程。

切分我认为可以分两个程序：第一步，剪辑。这是完成一个从世界整体事物中的取样。这说的是我们切分什么，为什么要切分。大致依照如下原则：（1）有意义切分。文学作品均是按作者理念重新构筑一个新的世界，这个新世界对读者而言一定是一个有意义的世界。莎士比亚戏剧，拜伦的诗歌，巴尔扎克小说，不仅对读者有阅读意义，对理论家还有不同的阐释意义。（2）美的切分。文学作品给人美的享受，这个美和作者取于自然之美相关，例如梭罗取了瓦尔登湖之美。爱伦·坡取其怪异惊奇之美，蒲宁小说取温情柔婉之美。（3）理念的切分。托尔斯泰的《三

死》取三种死亡片断表明三种生物形态之死，虽形式不同归宗一致，说的是生命应该融洽共存的道理。一般幽默讽刺之作都会构筑一个作者切分所表达的理念。提供的是一种认识价值。虽然切分事物本身不是理念，但它适合表达某种思想。（4）典型切分。切分的事物与人有特殊性，是不同的，反常的。例如找一个丑女人为陪衬，和一个尸体睡了许多年，战争发生了老人担心的是家养的动物。左拉、福克纳、海明威善于从生活中进行反常切分。现实主义作品喜欢取社会中的典型人物。有些作家一生仅取一个地方，一个或几个人物，马尔克斯用布恩迪亚一个名字出现在他绝大多数作品里。福克纳一辈子就写那个约克纳帕塌法的南方小县。（5）真实的切分。取法自然是古往今来的一个中西写作原则，人物与地名均是真实的。卡彭铁尔写《消逝的脚步》便是他亲历了的原始森林，包括三块被称作阿马利瓦卡大鼓的巨石。略萨的小说《胡利娅姨妈与作家》中胡利娅是真实的，她是略萨舅妈的妹妹，大略萨13岁，他们恋爱并结了婚。另外有一种小说是魔幻怪异的，在一般人看来是幻想的产物，而马尔克斯的《百年孤独》写作，他说，在我写的任何一部书里，没有一句话不是以现实为根据的。譬如，《百年孤独》中写的人和事（《两百年的孤独》云南出版社 12页）。在拉美那个神奇的地方就发生他小说中写的那些神奇的人事。（6）幻想与意识的切分。切分更多的是讲实在世界的人与事物，包括各学科里的知识，例如博尔赫斯基本上就是一种知识的图书馆式的切分。但先锋派创作中是大量的意识流切分，是一种幻想世界的分割。例如《尤利西斯》，拉尔博的《情人、幸福的情人》，理查森《人生经历》十二卷，伍尔芙的《达洛威夫人》、《海浪》等都是意识流的大型作品。你会说意识流是一种不需要切分的写作，这是误解，意识流虽然恣肆汪洋，但它也是一种限制策略，意识流的手法也是多样的。主要的切分方法我说了这六种，还有很多，我认为应该把握一点，每个作者根据自己的理解应该有个人独特的切分方法，有些可能是经验的，有些是一种艺术感性的。这里似乎强调一下艺术敏感，许多作者也许说不出自己该作何剪辑，包括剪辑的理由，但艺术敏感让他敏锐地捕捉到什么东西可以写，什么东西不可以写。所以切分中我们千万不可忽略了这种艺术感受能力。在许多人看来平常的事物，在作者那儿却让他兴奋不已。湖南有一个青年叫田耳，在切分上他的艺术感受能力很好。例如他写裸跑，镇压苗民，儿子不认父亲，一个农村道士，均是日常生活习见的事情，可他却发现了，抓裸奔的道德者最后自己裸奔了。石贵三造反是好玩，郑子善屈死的反讽意味，儿子贪污了父亲的钱，却发现几次亡灵的来信，一个大学生心悦诚服的学道，第一次道场法事竟是为父亲做的。切分的艺术感受力是让我们从平常中发现不平常的东西。田耳便善于这种发现。有一次他来《芙蓉》编辑部给我讲了乡镇上一个女人偷情的故事。说的是一个丈夫对女人百依百顺，

很恩爱。但妻子觉得他不像个男人，气他，激他，千方百计地想让男人揍她，很多方法试了，没用。最后女人去偷情，并把消息告诉丈夫，丈夫生气了，在院子里磨刀，女人躺在床上闭眼，很高兴，等着丈夫床前举刀，可丈夫跪在床前，小顷跑到厕所，把刀扔在厕所了。我说写女人，而把情人和丈夫内心封闭起来，以女人的视点能写得层次丰富。田耳说，不，应该把视点落在刀上。写刀应该在的地方。刀在厕所里，便是不应该在的地方。于是他后来写了《弯刀》。这件事告诉我们切分的视点、方法、位置、秩序、主体的细微差别都将影响到一个文学作品的好坏高低之分。这也让我们看到了切分的重要性。

第二步，切分（Syncopation）。切分法是音乐的方法。我们已经从世界整体中切分下人与事，但几乎不会有一个作家会原封不动地把它整体地放入作品中，哪怕这个切分仅是某人某事的细节，作者也不会按原样植入作品。他一定会再一次加工、整理，按照作品的构造原则再一次进行精细的切分，把它们放入各个不同的局部。几分之几放在前面部分，几分之几放在中部，几分之几放在后部，或者在一部作品中每次出现面貌并不完全一样，时隐时现，时大时小，一部文学作品中的人物，事件的细节与原生活形态相比应该典型地体现了切分的效果。这就是说，一部作品对某人某事不是一次性写完了，事实上也不可能一次性写完，它可能在不同作品中分几次出现，或者在一部作品中出现很多层次，在不同部位上相互映衬，这可视为事物出现的频率。或者在一个单元内出现的速度。

海明威《桥边的老人》第一个镜头便是，一个戴着钢丝眼镜，衣服上尽是尘土的老人坐在路边。然后写河上搭着浮桥，各种车辆，男人女人孩子正拥过桥去，骡车爬坡，士兵推轮子，卡车从斜坡开远了，农夫们还在泥土中沉重地走。第二次老人出现，累了，走不动了。

我的任务是去侦察对岸的桥头堡，查明敌情。再回桥上车不多了，行人也少了。第三次，老人还在那里。这个小说开头部分，老人三次出现，三次切分，用减法，第一次描写，第二次介绍状态，第三次仅提了一笔。也就是说，在开头部分里老人是三次的三分之一固定出现，作者只是在移动背景，写得很巧妙。

然后是我和老人的多次对话。第一次对话谈的是故乡圣卡洛斯。是我们两个共同的故乡，沦陷了。第二轮对话，老人说的是他养的动物，但我看不像牧羊人。我在计算敌人什么时候到，炮声，信号，一次遭遇战。老人始终坐着。第三轮对话，没家的老人仅有两只山羊一只猫四对鸽子。老人担心他的动物没人照顾怎么办。第四轮对话，是关于时局的，老人不关心，他76岁行了12公里再也走不动了。第五轮对话，是关于去哪儿，巴塞罗那。我没熟人。他说猫是不要紧的，另外几只怎么办？鸽子会飞出笼，山羊呢？第六轮对话，劝解老人，站起来走走。老人挪了几步，终于

又坐下了。最后不是对话，只是自语，独白。我只是照管动物。他反复地说。我对老人毫无办法。

那天是复活节的礼拜天，法西斯正在向埃布罗挺进，可天色阴沉，乌云密布，法西斯飞机没能起飞。这一天，再加上猫会照顾自己，大概就是这位老人仅有的幸运吧。值得注意的这个文本中四次提到猫。并说猫会照顾自己的。山羊怎么办。于是我们可以统计一下猫切分了四次，山羊也是四次，但两次明提，两次暗示，不说山羊。关于鸽子专有一轮对话：鸽笼没上锁。我问。没有。它会飞出去的，我说。老人说，嗯，当然会飞。唯一关于动物具体的对话选在鸽子，具有象征意义的切分。由一个侦察兵来暗示。显然文本开头与结尾的切分方法是特定镜头的方式，而之间采用的是蒙太奇的切分方法。在一个极小的短篇中采用两种切分方法，而且每次切分没有一丝多余的东西。注意，海明威这是一次关于战争的切分。这场战争在即，写的是战斗前的间歇，我方在撤退，海明威并没剪辑战争高峰的东西，对战的准备，或战争对垒，都避开了。从整体上并没切分战争，而是切分了一个老人。一个士兵和老人的对话。一般认为与战争至关重要的东西都没选择，这次切分连老人都不是重心，而核心是动物，几个动物在战争看来太微不足道了。战争关注是人类是正义是和平。老人关注的是动物的生命，特别是弱小动物的生命。这是一种从极细微处切分重大含义的方法。貌似无意义，却显示了切分视角的独特，意义深蕴。

这两步切分，第一步指从世界整体中的切分，切分写作者所需要的东西。第二步是我们已经完成一次切分后，如何再一次在作品中按比例切分。这两步走方法和重心略有不同。第一步我们强调了艺术感受的敏锐性，也提出了六种方法。第二步切分更为具体。它应注意的首先是创造性的增值的切分。它不是我们把生活中的切分简单复制，并把鸡、鸭、猫、羊分分类，拴在一个位置上，它应该是意义的新发现，一次对具体事物想象性的创造。甚至对生活中原发生的事情另外赋予一种含义。上文说到鸽子为什么单提那笼子锁上没有，反复说鸽子会飞。这是因为鸽子寄寓了两个人经历战争后的一种和平愿望，战争虽然残酷，和平必然会到来的。因而艺术象征便成了海明威在这个文本中的创造。其次，在生活中发生的精妙细节，我们在文本中切分一定用新的视点和新的方法分层处理。生活中或许就是一把简单砍柴的刀，女人听到磨刀高兴了，证明嫉妒使男人有了力量，可刀却被扔在厕所里了。在作品里这把刀可以去很多地方，男人可以放在自己的脖子上，可以追杀情人，可以砍女人，可以明写，暗示，或者象征。总之，刀是生活的细节，在文本中可以改变一个作品成为另一个面貌。湖南乡村有一句仇恨的话，砍了你的头，当夜壶用。这种又气又恨的话是平时吵架咒人的用语。我便因此写了一个小说《风俗

考》。小时候妈妈就让他坐在尿罐子上，长大成人了还用那个尿罐。母亲也死了。习国与哥哥一直寻找杀父的仇人。追杀父亲的敌人，山里土匪红胡子，可能是母亲相好的人，但一直找不到杀父仇人。后来兄弟俩同时爱上了女人小嫱，产生了矛盾。而且小嫱又生了他们的孩子，大哥害怕女人影响兄弟感情，于是把女人杀了，习国从刀法上看出，杀娘的人是哥哥。于是哥哥讲出了，他调查的事实，娘是杀害爹的凶手。因为娘和红胡子通奸。习国一时迷了心性，气极了摔碎了几十年的尿罐，原来尿罐是父亲的人头做的，这是母亲的杰作，是因为母亲怀疑父亲杀害了她娘家一族人，因此仇恨之极，把丈夫的头做了尿罐让儿子坐着。习国怎么办，他无法为父亲复仇，因为今天的时代，父仇没了。这个尿罐一直暗示地存在，它是父仇的一个象征，最后碎了父亲的头颅。这是一个极端惊心动魄的东西。尿罐的细节我做了多次切分，直到最后才让它产生震撼人心的力量。其三，文本中再次切分，方法也是多种多样的。这些具体切分是操作性的，因为你要把这些具体的切分放入文本中的各个局部，并让这些局部协调起来，比较第一次切分更需要高超的技巧。更多的技术可以留在组合中去使用。这里说一种在文本中的隐含切分。一般切分的细部我们在文本中是明眼可见，《魔术》中的鹦鹉，《一个小时故事》中的露易丝小姐情绪变化，《桥边老人》 中的动物出现频率， 我们都可以从统计学上去计算。我们从简单的增加与减少看到它的意义变化。隐含切分是指我们从文本中轻易找不到它，但这个暗示的形象又制约着文章。例如格利耶的《嫉妒》写室内、阳台、山谷、公路上发生的人物活动，表面上纯客观叙述，实际从故事叙事分析，可以看到有一双嫉妒的眼睛在观察，这双眼睛是谁，作者没指出来，只能分析出和女人相关的另一个人。我们有时候全力写一个人，或寻找一件东西，但最后这个东西并不存在，这种悬置的切分很巧妙，它虽然是子虚乌有，但它是一个想象的实体，在文本中起组织作用，我们依然要精心地切分。博尔赫斯的小说中爱使用这样的切分策略。其四，再次切分是一个求证的过程。第一次切分我们可用假定性手法，它有无我们并不准确地知道，只有找到了才知道，这最适合于寻找模式。更重要的切分可能是大众一种习惯认识，是错的。而当下写作的文本行动便是要证明有一种正确的新的存在。这和上一种方法不同，前者是存在的东西故意缺席，是一种修辞手段。而这次假定的人们并不知道后果，或者明知是谜，而文本活动就在于解谜。《代表大会》博尔赫斯写了一次世界代表大会，包括组委会、主席和秘书，参加代表大会，参观庄园。这个代表大会后所有的人都烟消云散了。我偶尔碰到一个人他假装不认识。这是假定手法。这次代表大会存在不存在或者根本不重要了，重要的是启示，世界上存在一种超级的代表大会吗？无限的宇宙永恒的时间，那些庞大得我不知道是什么的东西。这告诉我们许多我们确定无疑认定的存在，是应该进一

步怀疑它的真实性。文本所说的存在实际是一次否定。

三、组合的界限

为什么说组合,而不说结构。结构是文学形式的总和,包括文学的不同分类、体裁;包括形象的特征与形式,不同门类之间各种形式的跨越。结构可以延伸到不同文学门类的一切细节,而我们这里只说一个文学作品的组合关系并且仅指小说的组合模式。频繁地使用结构,结构一词容易变得大而不当。同时文学的结构是指组成文学的诸要素,包括外部世界社会,物质,自然,文化,也指文学的内部人物,情节、韵律、语言等具体的东西。文学作品的结构指向具体的单篇一首,从门类特点看结构,诗、散文、小说、戏剧,电影由于分类的不同,均有不同的结构特点。一首诗的结构看意象结构,情绪结构,而一部小说看情节结构,原型结构,意识结构等。结构一词在文学,文学形式,文学作品,形象的形式,不同门类中所指含混。因此组合一词仅在单篇叙述文学中使用它,这样便具体明晰多了。另外一个重要之点,结构在当代更多的书中谈的是一个思维模式,或运动思潮,而单篇作品真正的结构特征却看不到了,让人弄不清讲的是结构的结构呢,还是结构主义的结构。前一个结构讲的是一个具体作品中各部分的组合关系;后一个结构讲的是从运用系统的观念看作品中的结构模型。这是我们在文学理论中切不可弄混的两类现象。

当然,无论如何变换称谓,组合本质上还是一个结构概念。把它和切分对举使用,目的是让我们看到结构不同的侧面和它多样化的功能。如果对组合不习惯,造成理解偏差,我们在组合后加上结构二字,这便非常明白了。这样便有了情节组合结构,象征组合结构,数字组合结构,复调组合结构,意识流组合结构,原型组合结构等等。

组合(The combinations)一词从何而来。法国的一本小册子谈到结构的原则时说,分析对象不能被缩减为各部分简单的总和。不同的单位存着不同的功能:它们不仅仅具有在一个既定的体系内所使用的意义。这些单位的价值决定于组合规则,而不是它们固有的特征(《小说》贝尔纳·瓦莱特著 84页 天津人民出版社)。这段话揭示了结构的奥秘,意义产生的新机制。在一个整体中有最小的分支单位,而价值意义不在这些单位固有的特征上,根本地取决于这些单位相互组合的规则里。以《桥边老人》为例,老人在桥上,鸽子飞,猫照顾自己,山羊呢?这是四个分列的单位,各自均有特征,四个单位各自的意义非常有限,而且不是作者与读者所需要的,如果按一定规则组合呢,则会产生特殊的意义。我们可以组合出一幅老人爱护小动物的图画来,产生热爱生命的意义。但这还不是海明威要的意义,他

这四个单位和战争前夕撤退的背景组合起来，侦察兵在桥上和老人组合起来，桥上大炮，人群，车辆组合起来，这些局部单位构成形象，它们互相之间在这座桥达成一种平衡状态，彼此之间相互作用。这种相互作用有和谐的，有对立的，有表象的统一实际矛盾的，形成一种冲突中的统一。而桥上老人显然和桥上人群、大炮、卡车构成悖于常理的矛盾，人们为战争做准备，老人不考虑战争了，人生的终点站他什么都不怕了，仅担心他的小动物，对紧张的战争氛围构成一种嘲讽，这时各单位在这儿的组合便有很强的一种张力，而以老人为中心的动物群，羊、猫、鸽子的组合便更显得意味深长了。这篇小说它的力量、意义、价值很大程度便来源于这个作品的结构。一般我们会认为创造性文学作品是结构改变了它的价值。其实是世界事物本身的结构对事物性质所起的决定作用。例如我们从分子结构看世界，事物全部都是晶体的结构。再从微观看一簇原子，可能是块巧克力。在不同的结构中它也许就是炸药，在原子类型完全相同的情况下，不同的原子集束就可能使它成为钻石，或者是一块煤。这是结构决定了复杂的物质活动，改变了它的性质。这表明科学实际在最基本的质地上处于惊人的相似。这里顺便说一下科学的结构。科学的基本单位是基本粒子，是从原子的视角看待的，每种基本粒子都在一个场中，数量巨大的原子一定是相互作用的，受着各种力的聚合并排列组合出万千种方式，这个排列组合便叫结构。从基本粒子到普通的物质材料，必须通过几个不同层次上的分级处理，其范围可以划分为四个阶段：电子、原子、微结构质、连续介质。原子数目巨大是高密度的，但构成晶体结构又是单一性的。我们只要最小的是原子单位就够了（虽然原子以下的微观是无限可分的）。原子有原子核，它是原子中负电子围绕正电子旋转。我们将电子作为结构分级中最低的单位。将量子态作为物质存在和运动的一种特定形态。我们便找到了世界中的万千事物为什么会是这样的，它们由量子态决定，而这万千事物是如何组合的，我们只要找到最基本的原子结构便一清二楚。单提出粒子结构说一说，因为它是万事万物的基础。可以这么说，文学作品的结构不过是世界万事万物结构的一个变体。

四、结构组合的类型

世界事物的结构，或者说文学作品的结构，是不可能被我们说尽的。不同领域的人提出不同的结构观，不同理论研究又会提出不同的结构模型，这就说明有无数视点看待结构，而每一个视点都会提供一个关于结构模型的分类。显然我们不能把人类有文学产生以来的所有作品都读一遍然后用统计学原理分一个类，同时也没必要。我们所需要的结构模型，一方面它具有认识作用，另一方面对创作具有

实践作用，或者还有一个作用是它尽量地、能较全面地概括小说历史发展以来的典型模型。尽管这样，我们要做到比较完全的归类仍是困难的。这里我们先不要急于结构分类，先看看一些关注结构模型的派别，考察一下他们结构模型分类的原则与方法。然后再具体分析一些结构模型，特别是从创造方法上看，能为我们今天写作可用的结构模型。最后，也是最重要的是作者个人创造性的结构类型，个人独特的结构方式才是小说家终生奋斗的。

现在说结构模型的研究。对结构问题提出研究而且还提出自己分类原则和方法的理论家不少。有埃德温·谬尔、普罗普、托多罗夫、塔迪埃、托马舍夫斯基、诺思罗普·弗莱、乌斯宾斯基、巴特尔、格雷玛斯等人。我们这里有代表性地说说几个人的观点。

首先说说埃德温·谬尔的结构观。他在1928年著《小说结构》一书，从结构的整体原则上把小说分为情节小说、人物小说、戏剧小说、纪年小说四个大类。情节小说最容易确定，也不会引起误解。整个小说是以故事情节为驱动力，一部小说中事情必然发生，而且依照一定程序进程发现，有主要情节和次要情节。主要情节决定一个长篇的骨架，情节与情节之间的连接与转换是序列。国外的《基督山伯爵》，国内的金庸的武侠小说都是明确的情节小说，它的原则是小说中由情节驱动，主要情节在小说的内部进行运动，并且有头有尾，有发展和高潮，有事物的矛盾冲突和发现。以情节为主的小说很多。中国有《三国演义》、《西游记》，外国大仲马是一个情节小说高手。

人物小说，是指情节降到次要地位，没有突出的情节去构成连续性的事件，一切情节也不为目的所趋向，人物不能视为情节的一部分。人物是独立的存在，情节附属于人物。人物最初便有自己的各种特征，并不需要展示人的新的本性。按谬尔的观点，《名利场》是典型的人物小说。它的人物自始至终就有这种不变的完整性，人物静止得像肖像画，他们只有特定的个性。这被福斯特称为扁平人物，类似鲁智深、李逵那样的人物，这类人物是他特有的不变的性质，而不是一种缺点，不能因此而判断人物小说价值因此而低估了。从情节小说到人物小说是一个发展，同时这两种小说也在融合。在情节中人物可以推动发展，在人物中情节可以用以表白人物。这方面结合得好的有《汤姆·琼斯》。这是一个人物情节融合比较好的典型作品。菲尔丁这部作品是流浪汉小说，出现了众多人物，情节极为复杂，被柯勒律治称为的文学史上的三个著名的情节，表明他的情节是经过周密的构思而不是自然展开的，他设计了一幅幅生活画面。那事件都安排得入情入理。这个小说主要人物是汤姆·索菲亚（汤姆的恋人），布力非（和索菲亚订亲的丈夫），通过家产分配，婚姻关系变化一系列情节表现一个家族的命运，由中心人物串起一系列场景，

有大量的人物：甄可敬、布丽奇特、詹妮、帕特里奇、魏思顿、沃特斯、南希、贝蒂、南丁格尔等众多的人物在情节中穿织，均对故事起着推波助澜的作用，从而表现了一幅比较开阔壮观的社会画面。

戏剧性小说，是指很好地解决了人物与情节的脱钩状态，使二者成为有机的部分。人物的性格、特质可以决定情节，而情节的发展中又可以改变人物的命运，他们彼此照应，互相不可分离，共同朝着一个目标结局进行。戏剧性小说可以是悲剧的也可以是喜剧的，视其人物与事件的性质而定。小说一定要表现出复杂人生，命运起伏跌宕，情节曲折复杂，这就产生了紧张的人物关系与情节气氛的浓烈。戏剧性小说就是用这一个特点把读者强烈地带入其间。小说中的一切力量都在冲突/平衡，平衡/冲突中发展，人物关系交织在一起，情节也彼此咬合的，人物与情节有高度的一致性。这方面代表性作品有《还乡》、《简爱》、《呼啸山庄》。缪尔认为《简爱》是一本真正的戏剧性作品，因为人物的特性左右着情节的发展。《呼啸山庄》比前两部都好，因为必然性与自由之间的平衡性得到了很好的处理，这两种力量互相影响形成强力，但其强度又是平衡的。他的情节还是有谜一般的性质。可以这么说，情节小说的情节是环环相扣的推进式，人物小说的情节是扩展式，戏剧性小说情节是集中的设计式。

纪年小说基本顺着两个维度：一，某个主人公的人生经历必然是由小到大的，表述一个人的一生，人生命运随客观时间展开并与之同步。命运结局之后，时间依按历史规律前行。二，表述巨大的社会历史进程，社会画面是按历史演进的。保持某种历史的真实性，事件具有广阔的空间感。这类作品典范文本是托尔斯泰的《战争与和平》。

注意缪尔的结构模型研究是从一个作品的大的构成要素而言来分析的，即人物、情节、事件、时间、空间。他的意思是，某种要素在小说中占的比例不同，功能发生变会影响其他的要素，判断一个小说的形态主要从作品中某一要素的位量、分量、功能、作用来确立。每一个类型小说有一个最主要的要素在起支配作用，情节性小说是情节，人物性小说是人物，戏剧性小说是悲剧和喜剧因素，纪年性小说是时间与空间的分布。他找出了每类小说中对结构起支配作用的元素。但是具体的结构形态的特色、作用、性能谈得少，而且他的结构观念与具体的结构术语都是含混的。仅是一个结构的外形判断，而没有真正深入结构的内部来研究结构各部分功能、机能以及部分与部分之间如配置。

第二个人是伊夫·塔迪埃，他是以20世纪的小说结构模型来研究的，总体上把小说分为开放性结构和封闭性结构。

具体类型有个人成长模型。这种小说顺着个人成长发展来组织结构，情节是

进行式的，书名会直接点明个人，或者用主人公象征（某物、某地名、某标志象征主人公的生活与精神特质），人物成为全书联结的纽带，或者由人物驱动情节，这个人物的命运结束了，小说也就完成了。马斯·曼的《托尼奥·克罗格》，《骗子菲利克斯·克鲁尔的白日》，伍尔芙的《达洛威夫人》。另外如《鸽翼》、《阴影线》、《魔山》、《林中阳台》、《人的命运》、《追忆似水年华》、《约翰·克里斯朵夫》等小说都属这一类。

家族式模型，小说围绕一个家族的发展与衰亡进行，在家族里基本按亲缘关系联结，等级是代属关系。也有写两大家族之间的冲突，性质没变。马丁·杜加尔的《蒂博一家》是典型的例子。写的是家庭兄弟之争，一个代表秩序，一个是象征，但他们纠结与父亲雅克·蒂博代际之间的冲突。乔治·杜阿梅尔的《巴斯基埃家族史》，父亲代表一代思想与三儿两女中的冲突，母亲则成了牺牲品。把个人历程延续成整个家族的历史。托马斯·曼的《布登勃洛克一家》写的一个家族没有后继者最后结束。家族史小说一般都是从繁荣的鼎盛而衰落下来，中国的《红楼梦》便是如此。

社会模型。集中一个历史断面表现一个集体的命运。这类小说有两个特点：一是有一个集体的代表人物，典型象征。二是按历史年代或时间，或代际，或历史事件的阶段性，针对某一历史时间结束而小说完成。如萨特的长篇三部曲《自由之路》。他写的是个人成长史，但却是以年代分期以历史重大事件为间歇的。最为典型的有于勒·罗曼的《善良的人们》。此小说共27卷，从1908年写起到1933年止。表现了法国四分之一世纪的社会巨幅画卷。这27卷是一个完整的整体，每一卷都不能单独抽出来。

个人、家庭、社会三种模型的小说均是封闭性结构。小说的标题、章节、分卷很细，有明显的标记（或时间、空间、人物、事件的）。许多人重复在一个地方一个空间，或者一个家庭，表明这些人群都是有某种关系的联结，最后宣布小说结束时一切人物、时间、故事都停顿下来了。封闭性结构故事是完整的，线索是清晰的，所有的矛盾关系最后总有一种方法决断结束的。大致像一个封闭的圆环式的，从起点到终点走了一个循环过程。

破碎结构模型。小说全由杂乱无章的碎片构成，典型的有索莱尔斯的《女人们》。全书六百多页全是断断续续的碎片。没有特别长句的连贯，如一个人自白时的梦话。1912年德国作家卡尔·爱因斯坦的《贝布坎与追求奇迹的人》问世，便出了奇怪的立体小说。让·科克多的小说《波多马克》全是杂乱无章的片断，还有三分之一的图画。在美国的法国人菲德曼的小说《要就要不要拉倒》，全书均是用文字拼起来的图案。每个人在小说中都不停地大声地说话，全文仅是做了一个误会

游戏。

粘贴法结构模型。塔迪埃分析了两部小说，是马克斯·恩斯特的《女人的一百个面孔》、《慈善的一周》。这两部小说从19世纪的插图小说和百科全书剪辑拼凑而成。斯皮斯找到了大量材料的来源并说明它们产生冲撞的效应。一种方法是在同一意象内粘贴上若干来源不同的剪辑材料。另一方法是以一种意象到另一种意象之间留下巨大的反差，二者粘贴时毫无理由。这一方法主要为超现实主义小说家而用。阿拉贡的《巴黎的农民》和布勒东的《娜嘉》也是使用的粘贴法。

拼贴模型，或者是蒙太奇模型。其实拼贴是自古而来的一个写作小技巧，把两种不同事物偶然连接在一起产生反差的效果。俄国爱森斯坦把它明确为电影中的蒙太奇。塔迪埃认为福克纳的《野棕榈》是最成功的拼贴法小说。他把野棕榈和老人两个故事拼在一起，每个故事包括五章，作者从第一个故事的一个章节进入故事的另外一个章节，以此类推，每一章节署明故事的标题。布托尔的小说《程度》发明了立体拼贴的技巧，后来罗伯·格利耶在《金姑娘》也使用了空间拼贴法。意大利的卡尔维诺的小说《寒冬夜行人》实际也是拼贴法，他是利用一个人的阅读方式查找误差开始把11个互不连贯的故事拼贴在一起，如同一张桌上几个相同的抽斗，你可在位置上随意互换。

随意结构模型。这个结构模型与超现实的自由联想写作和20世纪70年代兴起的潜在文学工场有关，简单说，他们主张小说内部有奇异的自由配置，在中国能看到的小说有格诺的《风格练习》，科塔萨尔的《跳房子》，卡尔维诺的《命运交叉的城堡》，乔治·佩雷克的《人生拼版图》。例如还采用一种S+7的方法，随意拿一本小说，一部字典，用字典某词条后的第7个词替代小说中的该词条，以此类推构成一部小说。有点要注意的是，小说有些像玩游戏，但在组合中一定要结合现实世界的生活拼贴，尽量开掘现实世界的多种可能性，找到现实生活中那些意想不到的面孔。

未完成结构。这种结构分两种：一部分是作家本身并没有完成它。卡夫卡的《美国》、《城堡》，穆齐尔的《没个性的人》，中国的《红楼梦》。另一种是作者有意地使作品成为未完式。例如作品有意删除结局部分，或者结局该出现，有意让它悬置起来，这样让人猜想结局时，余味更加深刻。

上面这五种类型，塔迪埃称为开放性结构。埃柯有一本理论书便叫《开放性作品》。他用符号系统分析作品发现了作品是无限可分的。开放性结构实际是作者有意不把作品写满，留出许多空间，让阅读者有参与的余地，更强调作品与读者有一种交流关系。

数字结构模型，是塔迪埃当作一个特型提出的。人们在日常生活中对数字很

敏感，一定的数字含有某种象征。如6,8,9,3都含有一些古老的传统思想。这是一个哲学思维。一象征完整与统一。二是二项对立，象征关系世界。三在西方表示三位一体，神圣，中国用来指三生万物，是一个三三循环的系统。四是指元素。六是指和顺和圆满。七是生命的七个阶段，同时七音有音乐节律，七罪七赦，七日创世，七是一种象征秩序。八在地方则有发达、完整，是一个固定结构的系统，如四方八面。九是一个最高的终极数，如九章九歌，象征完了又没完。我们熟悉的昆德拉特别迷恋七，他的长篇小说全由七章构成，对位他的音乐理解。他的七字结构已经很顽固了。纳博科夫的小说《微暗的火》用999行诗引起故事，构成他的幻想讽刺小说，小说结尾正好是1千句，于是小说又与开头构成一个数字循环。雷蒙·格诺的《绊脚草》总共也是七章，每章之下都是13节，小说共有91段，91是13与7的乘积。他用91象征人的死亡数。在世界范围内数字力最最庞大的是三，有无数作品以三为构成，三部曲。三个部分。雷蒙·阿贝利奥的《巴别沟》三大部，21章，100节构成某种象征。《石头嘴》、《冲积平原的孩子》、《决定命运的时刻》都潜藏着三的结构。中国小说爱用120回的章节，其实里面便暗含着三三循环的节律。数字结构受制于文化习惯与某种哲学思绪。总的看数字结构只是一种外形组织，在一部小说的内部各元素的相互联结更多屈从于世界万事万物自然规律本身的特点，或者作者主观意念中提出一个新的模型来组织事物，这时我们便不可过分考虑数字了。

第三个人是诺思罗普·弗莱，他的代表作是《批评的解剖》。他主要讲的是文学结构的分类，而不是具体作品的结构形式，特别不是单就小说而言的结构分析。但他的原型结构很重要，所以要特别提出作为结构模型认识。首先解决他一个概念问题。原型（Archetype），它是一种典型的或重复出现的意象。我用原型指一种象征。（《批评的剖析》99页 弗莱著 百花文艺出版社）这个原型是什么呢？很复杂，不单是一个形式，它是心理的、神话的、宗教的有些神秘主义的特征，因而原型不是一个精确的科学概念。原型、重叠象征、意象、符号、单一元素等。关于原型我在原型结构的创造时要讲到。作为结构模型最重要的是他的第三章〈原形批评：神话理论〉。概括地讲，弗莱认为文学的结构对应于自然界循环运动的摹仿，自然界的循环周期影响文学结构，自然循环有四个阶段：晨午晚夜（一天），春夏秋冬（一年），比照文学叙述便可以分为四种基本结构类型：喜剧，春天的叙述结构，充满希望和欢乐。传奇，夏天的叙述结构，富于梦幻般的色彩。悲剧，秋天的叙述结构，充满了崇高而悲壮的美质。反讽，冬天的叙述结构，这个世界愈来愈荒谬便愈需要深刻的讽刺。严冬过后又回到春天，文学也是这样循环的，文学如同神话从诞生，历险，胜利，受难，死亡，最后复活的过程这是一个完整的循环的故事模型。因此，神话体现了文学的总原则，然后四种叙述结构便包括了它全部的雏形。西方文

学便走了这么一个循环，由神话打头，然后有喜剧，传奇，悲剧，最后为反讽。到最高阶级又返回神话。今天的文学又出现了神话回归。卡夫卡、乔伊斯的小说均与古希腊、罗马的神话有联系。弗莱的四种大类型每一种又可以分出若干小类型。如喜剧可分为六种。传奇以追寻的形式分三个阶段，也分为六种。悲剧最重要的主题是复仇，对应六相位也分为六种。反讽分为低标准讽刺，高标准讽刺。讽刺的六个形式根据幽默讽刺的程度，或它客体的位置，或者说对生活中的分类，也分出六种，那么按原型理论这个大结构便演化出24个分类模型了。24个结构模型便包纳全部文学结构形式。这是一个按弗莱理论观念总结衍生出来的结构模型，不是建立在文学史上全部文学作品总结归类而出来的结构原则。他是拿24个结构去套所有的文学作品。于是你的作品不在此结构，便会在彼结构中。

第四个人乌斯宾斯基的《结构诗学》，这是塔尔图——莫斯科符号学派的代表性著作。本来可以不介绍这本书，因为该书不在于给我们提出了多少模型和具体的结构形态命名，但他极好地提出了结构分析的方法。核心是从视点来看结构形成的各个层面。从一个视点来看结构的内部各关系的相互依存，所以他没有一个个具体结构形态的命名与阐释。我们看看他的视点理论。首先是从意识形态层面视点看结构，常理意识形态是内容的东西，但是我们对一个结构的构成与评估一般都会有浓厚的价值观，不仅如此，作者与作品中也存在一个意识形态，例如作者对人物、场面、情节结构都会有他的一个观念意图，那么人物之间也会有互相评估，最后形成的结构整体效果恐怕又是一个意义系统。因此意识形态会涉及到作品的方方面面。如果我们从意识形态层面去认识分析，便会发现人物、事件、故事之间有一种最基本层面的紧密联系。如果意识、声音从互不相属的层面，而又作为原则上的平等的视点给表现出来，那便是一个复调的作品。简单说，不同价值观的人在作品中平等对话，各自按自己理念评人评事，并进行活动，这就应该是复调。于是乌斯宾斯基把复调结构归为这一类了。二点是从话语层面视点看结构。话语指作品中人物的语言方式，作者的语言方式，人物语言交流中的方式。在一部大作品中语言虽是统一的，但不同人物与作者说出来的话，价值观，语言特点，用语方式，包括韵调都是不同的。为什么？因为作者在摹仿人物与行动时受着客观现实的制约。因此一个文本中至少有三个话语系统，作者话语，人物话语，环境话语（受当时社会影响的意识形态）。显然，结构一词他包括文本中不同的说话声音，还包括文本内部的评述声音。例如主人公在看某人物出场时对他的评价。这一点马氏研究得很仔细，他者话语与作者话语相互关系及影响，复合句中不同视点，准直接引语，简单句中不同视点，说话人与听话人视点交流与统一，文本中对立视点，同一话语中的不同视点。这是一种话语结构的分析，对人物的意义探索很有用。三点

是从时间与空间特征描写层面视点看结构。空间讲观察位置与活动位置，总体位置与局部位置的关系，他创造性地提出了一个哑场分析，很有特点。时间中有作者时间与人物事件主观计数，时间位置的多样性，重合的视点，共时与回溯的时间重合，描写与被描写者，时间的交替，时间和语法表述的矛盾，不同类型的文艺作品在时空描写层面的视点。四点是从心理层面视点看结构。心理层面把作品中的因素分为主观与客观，内部和外部，心理描写，行为描写等。因此，把行为描写分为，第一类型，外部视点，主体事实引用与客观观察引用。行为描写的第二类型为内部视点，主观评估性的。五点是从作品不同层次视点看结构。这个不同层次是上述四个层次在文本中的关系。意识形态与话语，话语与时空表述，心理与时空和话语，这样文本内部形成了非常复杂的视点。即使在一个主体的层次上表述，也会有各种不同的视点在其间重合。例如在时空层次看文本结构时，心理、话语、意识形态的视点都会交叉于其间。说白了乌斯宾斯基是找到各种不同的视点去看文本中的结构的不同层次是如何有机组合的。

第五结构主义流派的结构观。结构主义谈论的结构和我们传统论小说的结构不是同一概念。结构主义的核心是系统的相互联系的观念，结构是一种思维，是世界事物最本质的性质，事物对象是结构的，我们认识也是结构的，阅读活动也是结构的。说白了结构主义提供了我们对世界的一种认知方式，但要注意世界本身并非结构主义的。事物自身的结构是多种形状的，要说透了，结构主义认为事物内在的构成各要素都是相互联系，是一个连贯的系统。这话等于没说，凡世界事物均如此。索绪尔的语言学结构，施特劳斯的人类学结构，巴特尔的文本结构，他们都只是对结构现象的一种认知方式，而结构本身仅存在于事物本身，因此事物并不存在结构主义。结构是事物自身的构成方式，其特征也由事物的本性所确定。我们说的结构是文学的结构，和文学作品的结构。就文学的结构而言还是一大范围，仍是文学研究的范围，只有文学作品的具体结构才是写作者应该注意的。结构主义并不提供给我们具体的文本结构模型，但我们可以从它研究中的结构分析的方法论得到东西，来获得启发，有利于我们小说中的结构处理。这里似乎要分两种情况：一种承传而来的形式主义关于结构的观念；一种以法国结构主义为代表的结构态度。前者以普罗普的功能分析和托马舍夫斯基的母题分析为代表；后者以巴特尔、格雷玛斯、施特劳斯为代表的功能、语义、神话分析的模式为代表。

首先说普罗普代表的结构模型。他在大量的民间文学材料研究的基础上提出了100个民间故事材料。他在《民间故事形态》中说，必须把民间故事人物的功能看作是故事的基本构成成分。这样从功能作用看，在众多的故事中许多成分是重复的，于是他将俄国民间故事归纳为31个模型。他所使用的母题一词也是从谢维

洛夫斯基那里借来的。母题（Motifs）这个词含义和贝迪耶的要素（Elements）一词含义一样，克拉普在界说母题一词时应该用英语的motive母题，因为motif是从德语motiv中转借过来的。可见荻伯里乌斯是较早使用的。什么是母题，它是最基本的情节因素。在1916年荻伯里乌斯便把它用于狄更斯的作品分析了。可这个德国人所使用的母题形式（Motivation）似乎很复杂。在托马舍夫斯基的研究中并没使用母题一词，但却对母题表述得比较清楚。他说，经过把作品分解为若干主题部分，最后剩下的就是不可分解的部分，即主题材料的最小分割单位。不可分解的部分的主题叫做细节。他还说情节分布就是处在作品所安排的顺序与联系中的众多细节的总和。情节可取自非属作者杜撰的真实事件，情节分布则全然是艺术的结构。（《俄国形式主义文论选》114页三联书店版）母题是最小的情节单位，无可分解了。情节分布则由母题形成，是它构成的最小的意义单位。表明母题在主题、在一个情节模式之内。于是有一个问题提出来了。我在故事中所拟的寻找、复仇、流浪等九个母题，他们并不是母题而是主题。母题是情节的最小单位，它应该是一个动作序列的含义。那为什么我又把普罗普的31模型或中国的51模型称之为母题，准确说应称为母题形成。这是因为，我认为情节最小的单位是每个小序列，应该称之为子题。在众多子题的基础上形成母题才是准确的。现在我们只能统统叫母题了，因为全世界范围都这么叫，这也叫约定俗成，不过我们研究结构模型时还是应该清楚这种母题和子题的关系才行。普罗普的31个民间故事功能模式实际上也就是31种情节结构的模式。而我们小说提供的结构模型实际上也跑不出这31种模式的。为什么要按功能来确定这些情节结构的基本类型呢？我们可以看到几百个故事，他们的人物行为、时间、地点可能都不一样，但他们的人物行为在执行的语法规则是一致的。例如寻找的动词性质不变，至于谁找谁，是谁在什么地方寻找，这些因素都不重要，重要的是寻找谓语。寻找即确定了意义结构，也确定了情节结构的寻找模型。情节小说它可以千变万化，只要谓语的功能确定，这个模型便是永恒的存在。这个语法功能要细致深入的剖析便看到了功能是根据人物在情节过程的意义而规定人物的行为的。这就是说意图规定了行为。抓住功能便抓住了结构的核心。如何分析情节中的最小单位呢？按我的说法，先找到子题，再找到或推知母题的形成，而具体操作的方式却是要分析序列，一个子题到另一个子题，它的联系，推进方式，不断有下一个序列，如此直到最后一个子题停住了，目标达到了，因而母题也就形成了。

以西方经典情节模型《失而复得的情人礼物》为例。故事最早形态是十世纪用梵语写成的，题为《一只鹦鹉的七十个故事》。说一个男人出门旅行69天，把妻子交给鹦鹉照看。每当妻子受到情人诱惑时，鹦鹉便说等我讲完一个故事，故事一

个接一个到第70个时丈夫回来了。在第35个中便含这个故事。一个商人访问粮商的宅第，男人不在家，他以赠送戒指的方式诱奸对方妻子，商人后来后悔了。在市场上找了她丈夫，要他交付一笔粮食。粮商奇怪。商人说，你妻子说丈夫会给她以粮食换一枚戒指，戒指我已给你妻子了。粮商一怒之下，让儿子回家取回戒指还给商人，并声明取消以戒指换粮食的这笔交易。于是便有了"失而复得的情人礼物"这个故事母题。这个母题在12世纪阿拉伯古文中出现过，后来在中东国家产生变体。14世纪从意大利传到德国、法国、英国，出现在《十日谈》、《坎特伯雷故事集》、《寓言集》。在《十日谈》中是古尔法多向瓜斯帕鲁洛借了一些钱。古已经跟瓜斯帕鲁洛的老婆约好了，只要女人同他睡觉，他便给她一笔钱。当然是秘密进行的。事后某天古当着女人的面对瓜斯帕鲁洛说，我已经把钱给你妻子了。女人也承认这是个事实。于是失而复得的情人礼物母题后来出现了许多变体，如乔叟《水手的故事》，曼斯菲尔德《幸福》。到1968年南卡罗来纳的口述实录：讲的是单身男人住在一对男女隔壁。女人很漂亮，每天都出去割草。终于有一天单身汉鼓足勇气问，我能同你来一下吗？女人答应，好吧，明天没人的时候你来，别忘了带50元钱。第二天，他带了50元钱去得偿如愿。晚上丈夫问女人，邻居单身汉今天来过。女人说，是，来过。（她想男人已经知道了）男人说，他带了那50元钱么？女人说，他带了钱。男人说，好了，我还奇怪，单身汉早晨到我办公室来借了50元钱，并说今天他会还给你。在乔叟那里已经换到圣台尼这地方，商人的朋友是一位僧侣，那位妻子奢侈至极。僧侣常来商人家，关系很好，成为了兄弟。一天女人向僧侣借一百元钱，而僧侣向出门做生意的商人借了一百元钱，并且趁机和女人发生关系。商人回来借巴黎生意还债找约翰要钱，约翰说，我已给你妻子了。晚上商人找女人要钱，女人说我身子已经抵押给你了，你还在床上找我要钱。但这时已变成了一个六千字的大故事了。《幸福》的故事更长，变成了一万四千多字的故事。我们用线段来表示行为序列。男人不在家——送戒指——诱奸，这是一个序列。中间环节是约定。这一情节完成实际是子题完成。商人后悔——寻找丈夫——要一笔粮食。这构成第二个情节序列，矛盾冲突升起。另一子题的延续。商人说交易——戒指换粮食（戒指换女人）——丈夫发现。第三个情节序列是不公平交易。子题转折。丈夫让儿子回家——儿子向母亲取戒指——还回戒指——取消生意。第四个情节序列，子题结束，而母题形成。这四个序列中均含有一个矛盾关系。首先是男人和女人的，契约性关系。其二是商人和粮商矛盾。其三契约关系的暗中转换。其四是丈夫和妻子的矛盾，两个不承认的契约。最后三者之间矛盾断裂，取消契约。这里的水平线段表示一个行动序列的起始和中断，当新的发现形成后线段又继续，直到子题完结母题形成。我们考查这些序列是在各种不同故事，但结构是一样的。三个人

均含有一个得到和失去的矛盾。商人赐予，得到。女人得到，失去。男人失去，要回。这三个往返即表现了一个时间流程，也保证了母题的形成，结构上的统一。上面是一个流程图，实际我们可把三组关系中的得到与失去编成三三相对的分支，分层分级地排列可以列成一个树形结构图。华莱士·马丁在《当代叙事学》中第100页便列了这么一个树形图。很清楚地展示了《失而复得的情人礼物》中复杂的结构关系。

接着我们介绍巴尔特，施特劳斯，日奈特，阿蒙，我不分头一个个叙说，按结构主义大原则谈，而且也只结合作品结构而言，整个结构主义的人物谱系并非我一本书可以说完道尽的。我们介绍它主要之点，也谈到它的局限。

其一，结构是永恒的，是无处不在的。所有的结构主义第一位的是对结构的肯定，不仅万事万物自身结构是固有的，连我们对世界事物认识也是结构的。索绪尔把语言看成是结构的，是能指和所指的约定俗成。任其一个单一事物都无法表述意义，意义是二项对立之中差异的组合。我们对语言的整体感知也是历时和共时的结果。语言不灭结构也不会灭。施特劳斯在人类学中看到结构，分析神话故事背后人类神话思维的特点。提出了二元对立，调解二项之间的核心是神话结构，也是普遍模型，把人与动物关系理解为一种更系统化的第三关系。他发现人的亲属关系理论，婚姻规则是一种基本结构，血缘中存在一种过高估计和过低估计。亲属关系成为一种心理结构，婚姻是人类最普遍的基本系统，业已成为一种文化制度。巴尔特是在一个很广阔的范围内研究文学，我们只谈两点。一是把巴尔扎克的短篇小说拆分成为561个词汇单位，然后用五种代码分析这些文本的能指，阐释性的代码，语义素或能指代码，象征代码，能确定行为结果的代码，文化的代码。五种代码集中地分解文本的力量，使文本的历史语境全部消失，把读者的文本变成了作者的文本，这样我们看到的一切文本都完全具有一个崭新的面目。结构完全成了一种能指的语言活动。二是他对叙事作品的结构分析是以话语作为基本层面和对象。把叙事作品成分分成三个层次。功能层，研究基本的叙述单位及相互关系。行动层，研究人物的分类。叙述层，研究叙述人、作者、读者的关系。这三个层次是按逐渐归并的方式相互连接起来的。一种功能只有当它在一个行动元的全部行为中占有地位时才具有意义，而这一行为本身又因交给一个自身具有代码的话语，得到叙述才获得最终意义。功能层是最小的叙述单位，一切细节都具有功能。

其二，结构主义核心是系统的思想，强调自我生成与各系统中的转换。关于结构的特征总起来说，可作如下表述：结构是一个自足的整体，有各种转换规律的系统。结构是自我生成的可调节的，是相互对应的。结构通常具有几个普遍的特征，是形式主义。但一定要注意，结构主义是一个庞大的队伍，每一个结构主义理论家的

结构观不是完全一样的，均有各自研究对象的重点和自己独特的方法。结构含义也大有差异，有的甚至在结构与解构之间游走。每家结构主义都有自己独特的模式。索绪尔的是语言学模式，施特劳斯的是神话模式，巴尔特的是话语模式，普罗普的是功能模式，雅各布森把隐喻转喻看成二元对立的模式，托多罗夫认为，不仅语言一切指示系统都具有同一种语法，并同于世界本身的结构，所以他的是语法模式。格雷玛斯从基本的语义素差异找到了两种对立形态。但是A和B的对立等于负A和B的对立。这种两两相对的对立隐藏着很深的行动素，并总结为三组对立的行动素即主体对客体，送信者和受信者，助手和敌手，这样三组二元对立便包括了所有的结构关系。我们从行动素找到了意义，叙述形成了指示整体。这样便成了基本的语义结构模式。只有菲利普·阿蒙的方法有些特别，他把人物看成符号学客体构成并分为三类：指物符号，指示符号，重复符号，三类符号对应三类人物，这个基本分类区别了人物特征，从不同层次上叙事作品分析，我们姑且称之为人物符号模式。

其三，结构主义是一种思维方式，是一种鼎盛于法国而遍及世界的思潮与运动。结构主义虽然研究的世界是由各种关系构成的，而不是由事物本身构成的新理念，基础可能在物理学中，但影响最大，取得最佳效果的还是在文学艺术领域，特别是对理论界。这与我讲的一个小说的基本结构可以说没关系，但又有联系。说没关系是表明一个文学作品是复杂的，既有理论上的来源，又有创作者的来源，古往今来为我们提供了无数结构范型，但这些作品不是依据结构主义原则创造的，有许多特异性，更重要的是要告诉作家创造一些新的结构模式，但这种创造我们不能从理念出发，特别不能从结构主义出发。要感性的，想象的，甚至是非逻辑的，这才有可能出现新的有趣味的、怪异的结构模型。为什么说有联系，这是因为结构主义强调的是任何语境里，单一的某种本质因素自身并没有意义，它的意义是在一定的语境中，由其这一因素与其他因素之间相互的关系决定的。也就是说，真正的意义我们只有在结构中看到。这其一，让我们看到思维本身是结构之中，我们创作要有结构主义的意识。其二，结构主义强调关系的世界给我们结构创造的启发。无论怎么说一个文学作品它不可能由单一因素决定，结构主义告诉我们处理任何复杂关系。

其四，既然结构主义是一种思维方式，那么它便是一种考察问题的方法，一种处理问题的特殊方法。注意这仅是一种，人的思维方式肯定不只这一种，施特劳斯想证明它是人类的一种基本思维模型并没成功，或许在原始人那儿是基本的，但在今天思维多向、多元状态下，结构主义的思维模式很快出现了问题，今天的大多数人对它已经失去了兴趣。与它相关的经典的结构主义叙事学也成了往事。我们要创造生动新颖活泼的结构，千万别受到思维模式的局限，简单说不要被现存的理念所支配。

其五，结构主义在文学艺术里阐释的种种模型，语言学、神话学、人类学、社会学等扩大到人文学科的模式，无一不是静态模型。但它研究的对象内容全都是处于动态运动的，这是一个矛盾死结。特别是在文学作品的语言、语法、句子、功能、语义各种属于语言学的模式，均以二元对立为基础确立一个静态模型，进行一套机械的分析方式，假定这套繁琐的方式找到了某种相关意义，极有可能在读者那里是一眼直觉就可以发现的含义，试问结构分析的意义何在。最重要的凡杰出的天才之作绝不是按规范创作出来的，越是好的作品越不能用模式去套，因为杰作自身有许许多多生动活泼的细小因素是不可能被模式全部包容的，如果一套模式可以包括所有释义，那这个作品本身便可以怀疑了。我这里并不是反对结构，其意是说真正独创的结构，它既在结构之内，又在结构之外，必然有很多是我们过去结构经典所无法把握。不然，那还叫什么结构上的独创呢。

五、文本的结构组合

结构一词我一直以为在物理学上讨论它是意义重大的，文学结构是否有讨论的意义我一直怀疑，文学由多少因素构成重要吗？抑或它又是个客观存在，甚至文学结构是否存在，文本是否有结构，我被这个追问吓一跳，因为结构理念在古典诗学以来是根深蒂固的，例如戏剧中的三一律，你无论如何也不能否定它非结构。文学结构由语言、语法规则、情节、人物、韵律、叙述、抒情所决定，有外部形式分类，有内部构成方式，但是这有意义吗？文学结构仅仅是满足对文学有兴趣的人，哦，原来包括这样一些东西，挑明了文学的组成成分。如果说文学结构可能还有些意义：一，掌握文本结构有利于阅读与阐释。二，文本结构的优劣不仅提供评估，同时好的文本结构应该提供审美享受。三，作为创作者在创造过程中处理结构问题提供一些参考。特别是初学写作的人。要特别提请注意的是，我以为并不存在一种作为结构主义方法的文本结构创作，或文本阅读，因你寻找文本意义和创造结构都是自然而然的事。这导致很多小说理论基本不讲结构，叙事学兴起才有所谓叙事结构分析。但这个分析是否真正关涉到一个文本的全部结构，我很怀疑，因为叙事结构分析一般只在语言层面，或者动作层面，一切社会因素和作者因素都不纳入，人物和背景也都不纳入。叙事结构理论如同一台机器那般，图式化地处理语言，结构仅模拟如一个铁架子，假如叙事结构真有所谓的那个支撑点，那也没实际作用。而这里拟提出的文本结构模型仅作为创造者的参考。

第一，情节结构的模型，这个模型是最经典也是最古老的结构，因为最早莫过于神话，神话里便存在这种情节模型，最经典的莫过于“俄狄浦斯”，从各方材料

来看情节结构的模型应该是普罗普说的31种。当然写小说的绝不会是那么31个模式，据我熟悉的材料看至少有三个经典结构：一是《失而复得的情人礼物》；二是《俄狄浦斯王》；三是《汤姆·琼斯》。中国的故事类型最早钟敬文统计有45个。德国艾伯哈德统计有246个故事类型。丁乃通的最新统计有843个故事类型，其中有纯中国特色的仅有286个，无论统计的精准如何，中国已有的故事类型均有百种以上，它也够一个作家此生所撰写的故事模型了。我做了一个简单的清理有如下几个经典类型：

1.黄粱美梦的故事
2.红拂夜奔的故事
3.中山狼的故事
4.碾玉观音的故事
5.白蛇传的故事
6.玉堂春的故事
7.陈世美的故事
8.杜十娘怒沉百宝箱的故事
9.天仙配的故事
10.俞伯牙摔琴谢知音的故事
11.乔太守乱点鸳鸯谱的故事
12.梁山伯与祝英台的故事

我这里列出十二个故事仅就中国故事流行深广程度而言，在古典小说，特别是中短篇大多还是从民间故事类型来，而且形成了小说与戏剧共同流传的局面。真正的现代西方意义的小说故事模型在中国小说史上极少见。很大程度取决于中西关于人的态度不同，自我意识弱，例如西方两大类型的流浪汉小说和个人成长小说在很早就繁盛了。而中国止于今天也没有那么大型的作品。有一些特殊的例子，如《马介甫》是一个很好的写恶的小说，但中国只在文言形式出现，没有大型的变体小说。同时也没有西方写恶的那么深广的人性意义，仅限于妒妇。纵观中国的故事模型，中国倒不缺乏复杂曲折的好故事，最重要的是众多的故事在故事内核上提炼不够。绝大多数的局限在因果报应和大团圆上，故事结构模型基本上采取的封闭结构。即便在当代小说创作中也是如此。如何产生好的情节结构模式，我在故事一章详细谈了情节的创造，这里再补充一下情节模式创造注意的一些方法及原则。

1.创造好的情节结构必须选择好的母题，选择母题与提炼故事有相似之处又有不同。例如选择一个恶人终须有报的母题很容易。但内核不一样，你可以写悍妇

有报，写的是被欺侮的人，但《普鲁士军官》中上尉也是终有报，但它的核心的根扎在人性深处的嫉妒。也可以写成恶人有报是伸张正义。我这里说的是一个好的情节模型是母题和提炼内核结合起来，母题是新颖的而内核是深刻的。《中山狼传》写的是好人救恶，恶再祸及好人，母题是一个善恶有报，但作者的妙处是提出了狼的形象，这个古老的原型，在图腾与信仰中狼是要吃人的，且又生性多疑，怕火，灵敏，暴烈。这个小说的内核的立足点不在写恶，而是好人的迂腐。有意思的是老人治恶他并不用暴力，而是用智慧，采用作法自毙的原则，最后的深度是让迂腐之人杀恶。当然小说的讽喻多少有一点说教。我这里似乎讲的是意义而非结构，注意我的首要意图是无论多么优秀的结构形式，他必然有一个绝妙的理念，因为小说不同于建筑，二者的结构作用点是不同的，如果一个无意义结构提供的仅是情节发展过程那会很快被人忘记。

2.让读者惊奇的情节结构一定要巧妙地处理好隐蔽与显示的关系。亚里斯多德制订的重要理论原则是发现与陡转。使情节具有力量这似乎是必不可少的。小说家制造情节和读者阅读情节，在心理上要有一个反比，读者希望惊奇马上出场，这是期待效果决定的，而作家要有耐心，一定要延期出场，而且造成一种各类间接出场，使氛围到最佳状态。在小说《进入波兰》中，我住在农家孕妇的屋子里，很快看到睡了一个人在墙角（隐出场），睡觉冷，说梦话都是引诱关键情节出场，揭开毯子便是情节高潮，父亲被杀了，父亲真正的出场是怀孕女儿的一句话。高潮之后仍有发展，这使得这个情节结构有了绝妙处。变化，是情节的核心，这是因为情节是对行为的摹仿，如果动作总不变化，情节便停顿了，情节结构最怕僵化与停滞，所以变化乃是情节发展中的第一位的。这时的变化不是助燃器一样的一步一个脚印走，它要注意的是一方面有跳跃，升上去，或降下来要有一定的幅度，符合惊奇的心理结构。一方面要有反差，即指前面的序列和后面跟进的序列，自身的反差，和另外的事物也有反差，甚至和我们所看到的众多小说的情节也有反差。表展看应该有不可思议性，细细思之它又合乎情理。《魔术》中魔术师的袖里乾坤仅仅是一些小把戏而已，一个鱼雷把船炸了，这个反差大了。鹦鹉居然觉得这个魔术玩大了，说了一句反讽的话，这又是一个反差。一方面情节变化要有密度，一个惊奇之后再推出一个惊奇，这才能取得最佳效果，在中国叫做螳螂捕蝉，黄雀在后。传统术语叫跌宕，从世界范围看最见效果的是三次跌宕，或者是三次陡转，特别是法律与侦破这些情节性复杂的故事中，出人意料的峰回路转都是极其重要的。

3.一个循环的结构必须要有张力，有动力，充满了生机。其中的关键是要处理好结构内部的各种矛盾，有人物，事件之间的冲突，也有事件发展中前后的冲突。特别是大型小说要写好矛盾冲突。据我的理解，写好矛盾冲突并不是最难的，敌对

的政治首脑，军事对峙的敌我双方，写一种权利和战斗实力的抗衡，最后弱的一方败，或强的一方败，反正两败俱伤。最难的我以为是写好矛盾转化，在结构上显示一些巧妙的扭结。史蒂文·舒曼的《银行劫案》是写矛盾转化的一个妙例。劫匪把他要告诉银行出纳的话写在一个小纸条上，一手递过去。“这是抢劫。因为金钱和时间一样，为了活下去，我需要更多的钱，所以，把手放在我看得见的地方，不要按任何警报按钮否则我就让你的脑袋开花。年纪25岁的出纳员，挑起在她生命之路的灯第一次亮起来。她将手摆在看得见的地方。没按警铃。她说，太危险，你就像爱情一样。看完纸条并交还给劫匪。并说，你这话太抽象，我不知该怎么做。年纪25岁左右的劫匪在写第二张条子，感到思想的电流已在手上，他对自己说，金钱你就像爱情一样。他递出第二张纸条：“这是抢劫，因为这儿只有一条明白的规则，那就是没钱得受苦，所以，把你的手放在我看得见的地方，不要摁警铃，否则我让你的脑袋开花。”年轻女人接过字条，轻轻碰了那只没拿枪的写字的手。这碰触进入了她的记忆之中，并在那儿扎根，它成为一盏永恒的灯，便为她指引前进。她觉得她能够看清楚每件东西，仿佛一层不知名的纱已经被揭起。我想我现在比较懂了。她注视他的双眼，然后看着枪说：“但这里所有的钱并不能让你得到你想得到的东西。”她深深地注视着他，希望自己在他眼里变得富有。她对自己说，危险，你想耗掉我一生的金子。劫匪有点昏昏欲睡。在这一刻未来时，手枪是装载着他的梦。这把枪像一个想睡又不能睡的人，眼皮变得沉重。他对自己说，金钱，你只要发现一点点就会带给你更多的东西。你会永无止境增加。金钱，你救救我。因为你就是欲望。劫匪发现了自己的停顿，他又写出了下一张纸条：“这是我一生的剪影，我失眠的剪影，一次怪异乘巴士的经验。它在夜里行走，我很想下来，车上的灯让我无法入睡。在街上，我将追逐那封会改变我一生的却正在风中飘旋的情书。给我钱，我的姐妹，让我的手抚摸它。这是一把尚未开火的时间之枪。所以，将你的手放在我看得见的地方，不要摁警铃，否则我让你的脑袋开花。”读了这张纸条，年轻女人觉得体内有双手正抓住了她的生命这一刻。她自己说，危险，你具有无可懈击的清晰，透过你的镜片，我认识到我所要的。男女在彼此注视，视线在他们之间形成通道，透过其中一道，他的生命像小人儿走入她的生命，而她的生命也由另一通道走进了他的生命。“这些钱是爱情。”她说，“我将照你的意思做。”她开始把钱放进大口袋里。她搬空了银行的钱后，银行充满睡意，行内其他人沉睡如木，她终于将所有的钱放入口袋。劫匪和银行员出纳员一起离开，仿佛彼此的人质。虽然现在已不需要那么做，他仍然用枪抵住她。因为那枪已变得像他们的小孩一般了。

小说一开始矛盾尖锐地对抗。枪与生命。两个25岁年轻的生命在金钱面前对抗。在第二序列中变成了金钱与爱情的关系。矛盾降调了。第二张纸条切中女人

心思，没钱得受苦，第二个序列中是金钱、爱情、欲望的平衡。矛盾调和了。第三张纸条沟通了他们的钱与情。第四个序列男女互相走入了对方的通道。那么情节最后由劫持到合伙作案。形式的结构还是人质事件。结构内部的转换却是一次高度的平衡。这种化冲突于无形之中要有高度的平衡技术，一要扣住人物的心理；二要抓住利益的要害；三要智慧；四要合情合理。在矛盾冲突处理上，我在课前讲的《社会游戏》也是一个绝妙的例子。冲突是一个情节小说的生命线，而冲突的基础是矛盾，一个序列到另一个序列的转换，由不平衡到平衡，先后包含的有机转换，它的力量是矛盾的推动。这个过程是一个推进或后退的平衡过程，并把人物与事件也纳入到这一系列情节变化的持续之中，这是由事物的本质决定的，即由内在的矛盾性决定的，这一切形成了情节结构变化的总和，所以说事物是永恒变化的，情节因此也是永动的。实际上我们把情节模型可以理解为矛盾冲突模型，他暗指人物与事件，理想与现实，虚构与真实，蒙昧与发现以及世界一切事物之间的矛盾关系。

4.一个情节结构的有机整体性最重要的是控制。整体和局面的关系，人物和事件的调节，情节发展过程中的行为层与叙述层的巧妙处理，一般规律的行为层遵循开始、发展、高潮、结局的环节，但叙述层可以改变它，侦破情节可由结局写起，《银行劫案》便是从高潮写起，湖南作家聂鑫森是一个写短篇小说高手，他的体会是短篇应从高潮写起，然后再转入闲笔。长篇小说可以由序幕开始。有些看似不重要的人物与事却需要认真地写好，《水浒传》中的西门庆与潘金莲的故事，这王婆便是要紧的，卖雪花梨的郓哥也是个扣眼。《蒋兴哥重会珍珠衫》是个两万多字的中篇，而写卖珠子的薛婆勾引三巧儿竟用了近一万字的篇幅。情节序列虽是连贯的，但话语表述是可以穿插、颠倒、突接、间歇等多种方法去改变情节，这使得情节结构自身也显示出丰富多彩的变化。线索在情节中也是不能忽略的，古典小说有一个技法叫伏蛇千里。这种草蛇灰线的意思是线索可隐可显，在篇章之中是一种连珠的作用。兴哥祖传珍珠衫便是线索，因了线索的牵连他明白了三巧儿偷汉子的事。情节的顺延或者转折，线索有时会产生至关重要的作用。线索也是一个破解谜局的方法，传统的线索中多用象征和隐喻的方法，《红楼梦》中贾宝玉从娘胎中生下来口衔一块小玉。这块小玉便是宝玉生命和人生的象征。线索布置贵在巧妙，千万别牵强附会，这会影响整个情节的和谐。在线索中我们还涉及到一个细节问题，细节我已在环境中专节论述，但在和线索呼应配置时也要特别巧妙，看似漫不经心，实际精心设计，在偶然中看出必然。细节不仅决定整个情节结构瓦解与重组，重要的是细节蕴涵深刻的意义。在情节控制中还涉及到视点，节奏，频率，距离，速度等问题，这些都移到叙述一节中细谈。结构控制中重点应该是节奏，我要提到的不是文本中的节奏具体把握，而是作者的心理节奏与读者的心理节奏，它

会因人，因时代，因文化习惯不同，需要我们好好调节，当下是大众文化时代，它需要的是高效率，快节奏。

5.情节需要想象性创造，有的情节激烈，有的情节变形，有的情节谜局，有的情节散漫。在生活中只有动作系列，而情节一般都是进入文本以后，情节是对动作的摹仿，但不是简单的摹仿，生活中提一桶水，摘一个果子，搭错了一辆车，仅是一个连贯的行动，而情节是对动作取舍和组织以后的总和，因而才叫情节结构。所谓按照生活的实际人物与事件写作，也仅仅只是一个大体的轮廓。《包法利夫人》是福楼拜在当地一个有名气的乡村医生尤金·德拉默尔的故事基础上写出来的，德拉默尔的妻子德尔芬·寇秋瑞尔便是服毒自杀的。从故事外形福楼拜没作改动。但包法利夫人的情感特征及其表述必然是作家想象的结果，这个想象我们分现实想象与浪漫想象。前者是现实主义的情节故事如巴尔扎克，司汤达的小说，后者是传奇戏剧性的作品如中国的《西游记》和唐宋的传奇。我的一个体会是，情节可以是现实化的细节，但拼接组合时一定要大胆想象。我们从可能性出发构成结构形态，法国米歇尔·葛利索里亚的一篇小说叫《夏尔爵士和电报》，第一句话就很有意味。自从开始偷窃住户的来信至今，夏尔爵士得到的只有失望。银行发出的通知书，讣告，明信片，交友俱乐部，一切函件都密封着。40年来，一切邮件都从邮局职员手中经过，如今一旦打开并没增加任何价值。夏尔只能小心打开又重新粘好，下楼把它还给收件人。夏尔居住的地方有两个院子，他住在第二院最里的新小房里，一套两居，夏尔爵士是那些用心不坏的青年给他起的绰号，是因为他喜欢华贵的服饰，英国西装，苏格兰毛巾，呢长裤，夏朗德产的鞋，一个艺术家气质。可惜他只是八十邮局的职员，40年中数千封爱情的信，他想看但都没打开过。他偷看信至今没人发现，这并不是他仇恨心理，仅是他渴望和人交流。偷信时只有一只大灰猫发现了他，或某一首钢琴曲。他一天三次等待那个女邮差到来。女人说，您什么也没有。我知道。拿了信，院里没人，第一院只有一只大灰猫，第二院只有一辆苹果绿女车。主人呢。有时他从口袋拿出一个弯钩，很快弄开信箱。对邮件他像过去邮局工作那样，很快，两小时能干光一天的活儿。夏尔早睡早起，不喝酒，读书，吃得少。和他姐姐约瑟法一样，姐姐独身，死于败血症，从此夏尔更孤独了，他搬家住到圣罗曼街。正在他对住户邮件失望时，一天下午他看到了几个字：这次，我绝不再回，永别了。

夏尔六个月来第一次截获的电报，是封急电。电报是给阿历克斯·马茹若尔。他不认识，名字也无法判断男女，他四周观望没人。奇怪的是电报上没署名，电报是刚到的，中午。给谁。他运用过去的邮电知识，拿着电报，走过两院直到邮箱前，看见那只猫，还有苹果绿的女式单车。他知道主人是五楼左侧，楼梯A，是临街的

房子。夏尔上楼，猫跟着上楼，到了马茹若尔的门，摁两次铃，没动静，门虚掩，猫给他开门，他跟着猫到了起居室，看到了她。她，弹钢琴的小姐。躺在床上，地毯上一个小空瓶。她已昏迷。一句轻轻的话，很高兴………是您。夏尔帮助她，没什么了不起的自杀，我保证您没事。她让夏尔出去，夏尔摁心吊胆，晚上带着玫瑰花去摁门铃。女人康复了。她给他端来豆沙与奶酪。您不该为一封电报难过。女人说，这封电报是我自己发的。这让夏尔万分惊讶，他救了一个希望被救的人。夏尔没动声色，看着她。她说，我知道两个小时后会有人给我送来。夏尔说，您冒的风险太大了。接着又说，没人给您送电报，如果不是我看见，它还在邮箱里。

这没什么。我死了，人生一场游戏罢了。它临窗是钢琴，早晚琴声从这儿出去。他们互相信任了。女人说，所有孤独都大同小异。夏尔说自己的绰号，偷看信的毛病。您为什么说，很高兴是您。女人说，经常见到您，很威严，很孤独，年龄不同，命运相同，后来几个星期他们互相往来。很合作，也很多话。女人巴黎没家，母亲在马赛有一药店，父亲远在安地列斯岛。她妈等丈夫浪费了一辈子光阴。阿历克斯·马茹若尔是音乐家在一个乐队里谋了一个职。她去了英国，美国，把猫和单车托给夏尔。她来信，夏尔没法回信，地址是流动的，他取马茹若尔的信，不再偷看信了。夏尔体力衰退了，走路慢了，气短。夏尔采取了马茹若尔的办法。他打了一封电报，交到诚实人手中，把门掩着，计算着行动时间，免得人家晚来了。

这次，我绝不会再回来，永别了。也许是这几个字，他也像女人一样没署名。夏尔将幸福地死去，并非所有人都有这际遇。他的死始终都没有离开邮政业务，这并非所有人都有的际遇。

这个故事写阿历克斯·马茹若尔自杀是很现实的细节，但也有想象，用了一个电报方式。有点中国人心理，死亡有天会发生。夏尔就用与马茹若尔一模一样的死亡方法再做一次，便是一次想象性的创造。夏尔终于没办法摆脱孤独，但改正了缺点。这是一个循环式情节结构，但是很巧妙。这个巧妙来自不可能的可能，女人之死很完整，在一般人思路里这个结构不可能成为复式，而夏尔之死偏偏再重复一次，于是女人之死成了夏尔之死的预演。我这里没有列举情节结构楼式多少主类型，多少亚类型。主要因为古往今来的情节模型逃不出普罗普和丁乃通的民间故事分类，因而列出一个繁琐的情节楼式没意义。再者，任何一个文本的情节模式千万不能和过去的母题一模一样，它应该是一个变体，是一个新的情节结构。新的情节结构关键要写出它内部丰富复杂的变化来。另外要说明的，情节结构也要和其他结构方式融合。短篇小说可以不必严格执行情节结构，但长篇小说一定要纳入情节结构的因素。世界上并不存在任何严格单一的纯正的某结构形式，这是由人物与事件和环境的复杂性所决定的，所以绝对单纯的情节结构反而显得虚假。从

创作学的角度讲情节结构的模式，过去都是作者设计好了，编出提纲，把情节的各个方面都预演得严丝合缝。今天看来这种写作方法不合适了。因为这种机械的严格设计的结构模型太僵死了，很容易成为以往结构的翻版。我以为小说写作之前仅是一个大致的情节考虑，它不是中心，重点应该是让人物鲜活起来，从人物写故事，注意人与事的偶然性，而且在情节写作过程中最好有许多东西是违背初衷的，让严密的情节因素有许多机智的，随意的，出人意料的走向，这对阅读者来说也是意想不到的，于是情节结构中会导入很多异质杂色的东西，反而会使情节变化复杂，丰富多彩。创造性因素大抵都是随机的，顿悟的，在写作过程中各种人与事碰撞所启动的奇思妙想最有创造性。一朝一夕想好的情节模型很容易是一个套路的翻版。

第二，时空结构模型。时空结构模型是一切小说结构的基本形态，似乎没有必要单独提出来作为一种结构模型。问题在于许多小说特别强调了它的时空关系，甚至有目的地把时间与空间作为一种标记。一般小说写作中的时空形式在作者脑海中，大致的点明一下时间与地点，有时时空转移了，小说并不特别标明，依靠小说中人物与事件的关系可以推导出这种时空形态。如果一个小说特别不停地重复交代时空，那便表明作者是有目的地强调这种时空结构。另外现代作者中有专门在时空结构上做试验的，目的在于把时空哲学化，使时空结构具有某种形而上的品位。此外还有对时空作特殊处理的，如幻想时空，意识时空，科普时空，这都表明作者把小说中时空基本形态抽象出来，而别有目的地作一种新时空结构来探索。据于此时空结构便成为独有的模型了。即使表明了时空关系的，我们也不能简单判断。

其一，客观时间标志的结构，这一般表明历史叙述的小说，即西方所谓的纪年小说，时间表明了历史进程。写作时间在后，表明今天写作是从后面去追踪它。那种表明突出时间线索，个人成长小说也是如此。这时候的时间结构主要起着清晰脉络的作用，同时表明事物是时间的自然生成。写作态度也是反映历史的真实。这种小说中外都是常见的，不足为奇。

其二，主观时间强化的结构。这类很复杂，情节小说基本上是时间结构的，但很多探案小说是打乱了时间顺序的，先从时间的结束开始说起，或者目的很强地集中在各时间不同的点上展开事件，使时间交叉产生错乱，这是现代主义最惯用的手法。马尔克斯的《百年孤独》第一句话便制造了一个时间幻觉，叙述与回溯相迭形成了百年的回环时间。

其三，写作时间的标志化。这主要出现在元小说中，目的在于作者不断向读者提醒我的写作时间是客观的真实的，但我写作的时间是和小说中的时间是交混

的，是我编撰的，把我的主观时间客观化，而把客观时间发生的一切主观化。元小说中的时间，一方面是时间的实验，两种时间的混成与矛盾。一方面是时间的哲学化，企图揭示时间之谜。一方面是时间分析，寻找时间的本质，操作时间与幻觉时间探索。我个人便在元小说写作上坚持了十年。《城与市》便是一个时空实验品。特别注意一个未来时间概念，未来时间概念是不知不觉地在日常生活中进行的。

其四，各种时间形式的试验结构。这主要指人类对时间的不同理解。一般写作遵循的线性时间。但东方人理解的是环形时间，一小时是环形，24小时是环形，60年环形是一个周天，科学上还有相对论的时间，幻想小说中有时间隧道。戏拟的后现代小说把现实与历史重叠起来，这是一个双轨的时间。我们是否在科学的基础上再提出新的时间观。其实关于时间的实验西方现实主义就开始了。詹姆斯便提出了时间结构的理论，并主张采用缩短线条法来构造时间结构，借用了绘画的透视原理，由近及远地有关历史事件与场景。在绘声绘色地描写某些事物时也要保持它们自己属于自己的总体安排。简单说，用时间框架来保证小说各部分之间的有机联系，使事件和场景属于整一的总体规划。小说中时间特别关涉到小说中的序列、节奏、详略。一个小说的节奏固然和情节进行有关，但不是只有情节才有节奏，任何小说都存在节奏，因此小说中节奏是与小说中时间发展，情节速度，阅读感受，细节详略四者相关的一个综合现象，特指小说中复现、重叠、变化、删省的一些技术手段。详略与时间和节奏关系极大，很长时间段可以概述写得很短，很短的时间关键性事件却可以详写很长，对人与事的表述虽受时间限制，叙述却根据属性与功能改变时间长短。节奏也与详略，复现关联，不同位置的复现可以略写。局部情节可以详写。总之时间在小说中是牵一发而动全身的根本问题。时间虽然重复，可有很多小说又在作品中置时间不顾，甚至看不到时间线索，我认为这是一种时间消失法，有另一种实验目的。

其五，空间并置结构。这是一种普遍的空间结构方式，一方面是时间控制下的空间拼贴，过去的空间与现在的空间，通过人物幻想，梦境，回忆等方式达成，这点在现代主义，先锋写作中都常用，不胜枚举。另一方面是隐去的时间，仅有空间位置的显示。卡尔维诺的小说《帕洛马尔》全部以主人公视点，一共三个大空间，海滨，城里，沉思中的脑空间。每个标志性空间又分若干小空间。海滨空间把海空分一组，动物分一组，天象分一组，城里空间也分阳台、超市、动物园各一组。每组里又分一二三个更小的空间。这种空间切分含有某种拓扑性质。所有大组之间他分别用三种经验：视觉经验，符号经验，思维经验，穿插于文本的最小空间。这是一种典型的空间实验结构。再一方面是用几何的建筑空间再切分各房间小空间。整体空间又构成一个迷宫图式，使人迷失在没有特征个性的现代空间之中。我在《城

与市》中专有两章"回廊"便采用迷宫式的结构。空间结构有实验与非实验两种，实验性的空间不仅仅表示人物与事件的处理位置，更重要的是表达空间理念，是一种数学、美学、哲学的思考。

其六，弹性空间的结构实验。所谓弹性空间指除物理空间之外的空间，或思维想象空间，文本空间，词语空间。空间是从维度上判断，人的活动空间是从长宽高三维判断，二维指平面，四维，五维，更多的维是没开发的假定空间，宇宙中的相对空间这都是我们探索的，例如词典体小说便是一种弹性空间结构。卡尔维诺的《寒冬夜行人》在文本中切换也算弹性空间。这里以朱塞佩·彭蒂贾的《出版社的阅稿人》来谈谈这类结构。11月某天早上，一个男人从广场向地铁走去，灰色大衣，黑边眼镜，一个黑色公文包。他进一楼六层，这是前进出版社。女秘书在门边等着，他把整齐的手稿一份一份拿给主任看，主任说是一些不知名的作者写的可以拿回家看。他到房间抽出一部手稿看：

小说写一个旅馆里两个人做爱。旅店在湖边有小路去村庄。另几章没看，仅在馆内展开由开始的两人，变成三人关系。女人与后来的男人结成新的一对，对话原封不动地反复出现，景物总是那样，高的玉兰，湖边。约稿人评语：这部作品的错误也在于目的。这里目的是想通过叙述肯定色情，又转过来以色情使描写显得生动。他想了一下把目的换成了构思方式。他看看窗外，不满意这句话，涂掉这句话再写，故事不吸引人，三角关系老一套。但他又觉得故事是有意思的。又加上一句，墨守陈规，死板。介乎德雷耶影片和格里耶小说对事物客观记录。

她梦到一个男子，他们都长了两个生殖器，每次犹豫很久不知选哪个好。心理医生说双数可以补偿丈夫的漠不关心造成的缺陷。犹豫后会得到快感。但也会因补偿而后悔。到83页她同男子到一条林荫道上散步。105页后则彻底背叛。

他梦见一只狼追她，心理医生说，这是罪过的报应。这些对话被一些行动描写打破。火车旅行，林间做爱，藤架下吃晚饭。女作者用第一人称写，小说没结论，结论是这本书本身，风格朴实，像在忏悔。

另一部手稿是《人事办公室》，结构是这样，每章用一个职员做标题，先叙经历，包括时间、地点、出生年月、婚姻、住址级别等。接着作者一般描述与履历形成对比。序言中说，职员成了有血有肉的人物。

如《一个对什么都不感兴趣的意志薄弱的人》一章，年轻人想成为作家，口袋常带一本诗集离开办公室。《私生活的阴影》一章写一个视察员，郊外街灯把他的阴影照亮。原来那条街是搞同性人常去的地方。语气太假，作者可能是办公室里听来的，给他们起了个可笑的名字。

有一点特殊，饭馆里菜单写得很详细。列了价，主人公因钱少心烦意乱，虾太

责，菠菜粉丝面皮可以接受，量太少，他给侍者小费之后悄悄地走了。过道，台阶，黎明微光看到房间家具。年长的同事讥讽他。回击这人不易。还写了一个妓女。两夜她站在路口，通过另一个人认识妓女。这一段可以，准确，但都是重复人人都知道的如同说秋天过了冬天必然要来。作者自己满意，求阅稿人帮忙。这是个平常作品，很长，永远写不完似的。

尊敬的出版社：

送上我的第一部小说。请允许我做两点说明。第一请不要推测是我自己在叙述。不是我。第二，关于妓女，我不愿用这个名字。我认为这是最虚拟的一段。

我们的阅稿人，进展如何。主任在门边问，咱们去喝杯咖啡。出门下着小雨，有股霉味。阅稿人说，如坠云雾，劣等作品，我已习以为常了。他们对话，走进了小酒吧。主任问最严重的错是什么？他回答，也许抱着错误的目的。主任摇摇头，结果如何只取决于一个人拥有的手段。但是目前也是争取成功的手段，您认为不这样。他看看门外，补充，问题不仅是面临什么，而是寻求什么。

他又回到房间，打开另一部手稿读起来。

你盯着一班学生谈什么，这很有意思。一个教授开始上课，开始总看别处，自己面前是一堵墙得爬过去。开始讲出的话只是一些声音，没意义。于是学生看着他。他这才敢正面第一次看学生。提出的问题也成了重要情节，古代世界的神圣，碑文，然后打分。作者没耍手法。一段结束接着便是一段拙劣的模仿，描绘法尔蒂大街维托里诺·达菲特雷学校。这里的错误，喜欢用大写字母，主任，儿子都应大写，仿佛在一个礼仪世界里，要摆脱是不可能的。阅稿人写，这里现实没成为一种象征，象征是唯一的现实。他擦一半只剩后半句。这里象征是唯一的现实。摩天大楼，顾客，翻译。他写道，太抽象，生活被歪曲。有时生活也得安慰，比如太阳，月亮用大写，突然写到地理教科书，写了本市街道的名字。

一个士兵经历了五年战争生活。

"士兵"这个词模糊了，于是他在上加了一个人。他看见什么新兵列车在七月的一个无云的下午启动，离开故乡。兵营斜坡上一个小院，从宿舍窗上玻璃洞钻进夜雾，灯光射进来，惩罚他的中尉的面孔。在前线，他学会了一点，对他说，开枪就是世界末日。但，没有，世界照样生存下去。阅稿人读到，今天，七月二日，我出发去前线。手稿缝隙中还有一张照片，早期银版照片。车站上一个人走动，走进土耳其浴室的雾气中……

作者写道，我努力想把我们时代的面貌描写出来，这些可以说明为什么用《精神错乱》这个标题。作者问题复杂得多，如何不抛弃妻子，或者杀死她而不冒风险。一会儿写妻子，一会儿写中东，世界饥饿，一会儿是革命。这是梦中犯罪。阅

稿人写，从文学构想方面与众不同。

最后一部手稿没标明。比另几部都厚。看来不必翻开就可以做评价了。第四页头几行有意思，这是一条大街，天气十分闷热……这位英雄的轮廓，栗色头发，深色眼睛。他很快一页一页地翻着手稿，有时是表现主义的。法官你惩罚我吧，但是你惩罚我是会同情我。虽然斯拉夫气氛他不喜欢，但摆脱不了那城市形象，强烈的梦幻似的形象。黄昏，人群，街道。梦境描写得十分准确，好像从弗洛伊德那儿学来的。这就是他的一个梦。他同父亲在一条街道上走，通往墓地。

他翻到了手稿的35页：我感到痛苦，在这个杯子里装的是痛苦和眼泪，我找到了文化，尝到了文化的滋味。

主任走进屋子问，怎么样？没什么好稿。

没有。阅稿人回答是。又补了一句，最后一部我有些疑问。他犹豫形成了一定气氛，形象也能打动人。

您认为可以出版吗？主任问。不能。还不令人信服，有很多错，夸张。这个作者让他多写几年再看吧。

让我看看。主任吃惊地看着手稿。可这不应该让你看，怎么会弄到手稿里去了。您没发现这是翻译稿吗？

没有。阅稿人看着他回答，我不懂这是怎么回事。

主任说，今天早晨我太累了。

阅稿人问，是哪部著作的译稿。

主任用怀疑的目光看着他说，这是《罪与罚》嘛。

这是一个很现实主义的讽刺小说，但这个小说并置了几个文本空间，旅馆，人事办公室，饭馆与妓女，学校。最后竟是《罪与罚》的译稿。这文本空间的移换使小说向前推进，其空间结构形态非常清晰。这个小说的并置空间，内容不是主要的，而是作为背景的，其实我们就应该换位，把五个文本空间形成内容上的似连非连，而现实读稿空间成为背景，这样便真正达到了空间实验的目的。

第三，人物结构模型。今天来说人物结构模型是人所共知的事实，不足为奇，可面对亚里士多德的情节传统要强调人物谈何容易。这虽在东西方小说比较上有一个很有意思的现象。中国小说最早是以人物为结构主体的，七世纪的《游仙窟》以我为观察视点，人物为主体还表现在他使用主人公第一人称，这非常不容易，在《任氏传》，《霍小玉传》，《李娃传》，《莺莺传》都是写一个人。在很长时期内写人成为古典小说的传统，一直到清代的《聊斋志异》，只有明清两代的白话小说兴起了，才强化了情节小说的地位。在欧洲18世纪的小说，人物创造取得了正宗的地位，首先是笛福的革命性主张，他强调真实性确立在个体的人所经历的具体事件

上，尤其强调个人经验。确立了形式现实主义的源头，人物理论后经理查逊和菲尔丁两个人的发扬光大，提出了真正意义上的塑造人物，并要求是具有独特的个性，并始终如一地忠实自己的角色。主张只有反映人性的内心世界的东西，才算得真正有价值的真实。同时主张个人在总体结构中必须取得优先权。而作者权利被人物权利悄悄代替。人物结构的原则后来又由福特和康拉德坚持下来，强调各种人物的行动组成结构，并把介绍人物身世作为规则，找到人物性格的必然性。由此看来，西方的现实主义传统实际是以确立人物在总体中的优先权为标志的，真正出现人物为主的小说便标志了新小说正式产生，同时也是现实主义的开始，并成为小说强调情节以后出现的人物新传统。人物结构模型这里提几种类型以供参考。

其一，以主人公的经历、力量、性格为主而形成的结构模式。这方面西方给我们提供了大量范例，个人成长小说，流浪汉小说都是展示个人经历的小说。另一种是通过家族环境、社会环境揭示主人公性格产生的轨迹，《红与黑》、《忏悔录》都是这方面的例子。诺思罗普·弗莱总结了五种类型。第1种，性质上既比其他人优越，也比其他人有环境优势。则主人公是神。这通常是关于神的故事。第2种，如果一定程度上比其他人和他所处的环境优越，则主人公是浪漫故事中的典型主人公，他的行为是出类拔萃的，仍视为人类的一员，但具有超凡的勇气和忍耐力，这是神话转移到民间故事、传说、童话以及动物故事的小说。第3种，虽一定程度上比其他人优越，但无法超越他所处的环境，则主人公是一位领袖，有权威，有激情，比我们具有更强大的表达力量，但他服从于社会，服从于自然规律。这是高级摹仿的主人公。是史诗和悲剧里的主人公。第4种，既不比其他人优越，也不比他所处的环境优越。主人公是我们中的一员，我们会对他的普通人性观产生共鸣。这是低级模仿的主人公，是大多数喜剧和现实主义小说的主人公。第5种，如果某种人比我们自己在能力和智力上低劣，从而使我们对其奴役，遭挫折，或荒唐可笑的境况中有一种轻蔑的感觉，这样的主人公是反讽模式的。他使读者感到自己可能处于统一境况。弗莱认为欧洲一千五百年虚构作品是沿着这五种顺序移下来的（《批评的剖析》3，4页百花文艺出版社）。中国小说《水浒传》基本上是以人物活动为线索来形成结构，特别在100回本中史进引出鲁智深，鲁智深引出林冲，林冲之后杨志，然后是晁盖团体出场，然后是宋江，宋江之后武松，这是一种由人物按序出场形成的连环结构。

其二，以人物的精神，意识，幻想，联想，梦境为主导的意识流结构模型。这类作品有许多，最经典的当然以《尤利西斯》为代表。但我们不能简单把意识流方法结构的小说看成一句抽象的话，或一个机械的原则。它包括很广，分类也很细。第1种，自由联想式，这是超现实主义采用的主要方法，用一定外部刺激方式使人进

入蒙眬，幻想状态，并自动记录自己的意识流动。布勒东的小说便如此。第2种，内心独白式。最早的文本是《被砍倒的月桂树》广泛使用了内心独白技术，他写的是一个花花公子被爱情弄得神魂颠倒的六个小时。小说开头便是人生体验中的一种玄奥烦恼。内心独白方式在二章中引进了音乐的主题、变奏、重现、合成等方法。小说一共九章均是青年丹尼尔·普林斯的内心独白展示。这一技术被拉尔博用到《情人，幸福的情人》中，最后让《尤利西斯》作品发挥到极端。美国福克纳的《喧哗与骚动》也成功地运用了内心独白。由内心独白发展到内心分析，西方最极端的意识流作品是多萝西·理查森的《人生历程》，12卷共二千多页，故事简单写米莉亚姆教书，经历几个国家后来到一家旅店当管理员，帮一个牙医摆脱困境，爱上一个犹太人又不嫁给他。后来成了作家的情妇，是她旧校友的丈夫，在瑞士旅行时找到精神自由，最后在丁普尔山一农舍安居。第一卷1915年出版到最后十二卷1938年用了23年时间。一个人一生写一部意识流长篇已到极致了，但长期来评价不高，伍尔芙的写作，是中途开始运用意识流，反而影响要大得多。在这个模式中还有一类是感官印象式。这种独白不一样，但也作为意识技术之一，范例有《尤利西斯》中描写海妖的一段。似乎感官印象不能为一个单独的类别。第3种，梦境幻想式。古往今来许多小说写梦境，写幻想。可以肯定不会有一个人在梦境中写作，假定真正写了梦，也是梦醒以后的追述。因此这时候梦境复原实际有梦境分析的东西在内。这里单独把梦境和幻想作一个单独类型，是因为，它不仅只作为意识流小说中的一个技巧，而是形成了梦与幻想的整体结构，成为小说整体的框架。这种梦，也包括白日梦，例如《华尔脱·密蒂的隐秘生活》，我在创作《城与市》第二部时基本就采用了梦与幻想的结构。第4种，意识流的综合结构。早期意识流手法比较单纯，迪雅尔丹的意识流基本限定在内心独白。到乔伊斯的《尤利西斯》是意识流技术的集大成，除了他自己创造的顿悟手法，还运用原型象征法，运用音乐节奏法，慢镜头方法，纯客观法，快速切分与拼接法，简化提纲法，蒙太奇联想法，插曲法，细节印象法，自由转换法，文字破碎法，对话法，互文法，重叠复现法，巨体模仿技术等等凡属语言技术的东西尽可能都用上去，使得乔伊斯的意识流特别庞杂，具有跨文体的风格。

我这里大致从四个方面归纳了一下意识流这个文类形式的大致特征，也可能是不合时宜的抽象。具体从意识流的思维特征与方式而言，可能得分为：辐射型结构，流线型结构，散点式结构，块状式结构。它们各自的特点我已在第二章讲到了，这里不再复述。

其三，由不同人物的多重声音组成的复调结构。复调一词由俄国理论家巴赫金提出来的。我们看看它的含义。“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意

识，由充分价值的不同声音组成真正的复调……不是众多性格和命运构成一个统一的客观世界，在作者统一的意识支配下层层展开，这里恰是众多的地位平等的意识连同它们各自的世界结合在某一个统一事件之中，而互相间不发生融合。”这表明了作品的主人公是具有独立意识的（不是玩偶）主人公之间，主人公与作者之间平等的对话关系。这个复调理论实际讲的是人物的独立意识，在文本中是平等对话关系。那么在一个长篇小说中人物多了，各有自主意识，相互对话便形成了多声部，文本中有几个不同的价值体系。这种现象我以为在长篇小说中总会存在复调模型，仅在于声音的多寡与强弱。不同的价值观和人物自主意识均是作者致力表述的。如果是小说的普遍现象，我怀疑是否可以作为一个独立的结构形态。这就如同时空作为结构形态一样，看一个具体的文本是否把复调上升到一个文本的整体结构而发挥作用，如果是，那便有了复调小说的结构。巴赫金主要就陀斯妥耶夫斯基的《白痴》、《罪与罚》、《卡拉马佐夫兄弟》分析了典型的复调小说结构。复调主要是话语重复。小说《穷人》始终贯穿着杰符什金与瓦莲卡的思想对话，是两种观点的对立，两种不同声音构成的对话语境。这一特色发展到《卡拉马佐夫兄弟》中的多声部对话。这跟双线索，多人物的复杂结构不一样，它是一个主体统摄下，虽然多头却不是复调。真正的复调不存在作者统一的意识形态。另一个特点是双声对话，所有小说都会写对话，但不一定是复调，复调要求是二者在意识上是平等的，不同价值观的对立。更重要的是人的内心对话，是折射表现他人语言（暗辨体），或带辩论色彩的讨论（自由体），隐蔽的内心抗争的（对话体）。如杰符什金与瓦道卡，索尼娅与拉斯柯尔尼科夫，阿辽沙与其他兄弟之间的对话。话题可能是善与恶，是命运，自我和他人等。这种人物激烈的关系在小说中随处可见。千万注意不要把复调结构理解为我说，你说，他说，主要是不同的价值观在平等意识下的对话，大量的是心理的潜对话。除了复调结构，还有另一种对话的结构。例如马·弗里施的《蓝胡子》基本上采用对话体，审讯和被审讯者对话，人物自己内心的对话，还特意用不同字体标志出来。这种对话体结构是传统的，我以为来自于过去的书信体小说，这是西方18世纪盛行的一种对话体结构。今天的对话结构当然复杂多了。一定意义上说，复调小说也是在这种对话体小说上发展起来的，仅在于不同的对话体小说，强调的角度不一样。

其四，人物符号化结构。这是现代主义小说之后一个非常明显的事实。过去人物血肉丰富，情感思想，人物活动具有整体上的统一性，人物的结构作用很明显。自巴尔特的零度写作理论出来以后，或者写作上的非个人化经验，小说人物在20世纪发生了质的变化，人物是冷漠的，机械的，潜意识，无主状态，这实际上从表现主义开始起便把人物内心情感抽空，使人物成为一个符号化的人物。人物成为一

个观念的载体。卡夫卡，加缪的作品已经开始，到新小说人物便只是一个模具。后现代小说人物更加抽象化。那么这样的人物是什么特征：1，冷漠机械是模具化的。你无法探知他的情感世界和内心。2，人物仅是一个观念的代表例如荒诞、无奈、忧郁、非目的的反叛等。3，人物仅是一个意象，一个移动的标志。不同于传统中人物象征，传统人物象征意义明确，可以分析深层的寓意。符号象征的人物内涵是非确定性的，人物自身不知所终。4，人物的非意义化，消解人物的社会意识。新小说许多人物只是具有物体、物质意义，作为一个描写的客体，或者以他作为一个视点。《窥视者》的主人公是马弟雅思去一个海岛上去推销手表，遇上杜勒克太太家三个小姐，他奸杀了最小的女儿，然后回到了陆地。这里的主人公是一个典型的非意义符号，他的一切行为方式都无内心动机，杀了女孩也不怕被人发现，没有犯罪意识。人物虽有名有姓其实和石头差不多，关键是作者作了特别精细的描写。格利耶的目的只在写出一个物的状态与过程，世界上有许多非意义存在。人物符号化结构在现代和后现代主义作品中相当多，而且很好辨认，他结构内容看起来零乱复杂，其实极简单，消解了人物的非意义结构是一种真正形式主义的，只起到一个联结作用，我们反而好把握。但是每部作品作者都含有一个潜在的意图，我们千万不可以在非意义化背后不作思考了。特别注意人物可能有极形而上的意图，是一个符号象征。

第四，象征隐喻的结构。象征（Symbol）本意指一块木板分为两半各执其中一块。这个词在文本中是一个词或短语。但它隐含地代表某事或某事件。某一个事物既代表自身时又代表某一类相的事物。有一个超越其自身的参照的范围。这里指某类事物可以有超越自身而更大范围的指涉。引申到代表某种思想，情绪，观念，原型等。隐喻（Metaphor）通常表示某种事物，特性或行为的词（字面意义），指代另一种事物特性或行为，其形式不是比较而是认同。象征隐喻的结构是连带举偶表明他们有共通的特征，但二者并不一样。用隐喻一词，实际指比喻，比喻包括明喻、借喻。扩大而言还有举偶，拟人是一种修辞手法。一般说来象征隐喻是常用的语言技术，而且普识于诗歌写作中。东西方传统写作中也是一个常用技法，这是一个由局部技法扩大到整体结构使用的一个方法。在中国黄粱梦，阿Q最早仅是个隐喻。在文化语境中这隐喻经常使用，便成了一种象征。有时具体的隐喻带有工具性，成为文化行为那也就是象征了，如玫瑰花，羊，十字架等。在小说中象征隐喻成为一种结构一定要超越局部的技术，而有整体上的意义指向。1，人物象征结构。这里指人物代表某种强大的势力。在中国小说中常常会有一个老爷子的形象代表守旧的思想成为小说的整体。而小说常又以某种人物的产生与消亡作为起止，因此这个人物起到了结构性作用。例如福克纳的《献给爱米丽的玫瑰花》，文

本中男女两人各自代表某种势力理念。在卡夫卡的作品中更明显了。2,动植物作为象征隐喻。这是一种直接的具体指代,最易识别。例如《紫色》、《青鸟》,包括某种器具也是一种象征,例如海明威的《永别了武器》,雷马克的《凯旋门》,极为重要的还有《白鲸》。3,作为环境的象征。特别浓笔重彩地描写人物活动的环境如街道,小院,胡同。特别家族小说里一个大庭院的描写。这在小说中例子很多,巴尔扎克式的街道,陀思妥耶夫斯基闭塞的楼阁,地下室。4,情节的象征隐喻。这里从情节结构提出来,是因为情节作为象征时它含有某种强大的理念,而作为情节过程有所削弱。例如海明威的《老人与海》,整个老人出海拖回来的一个鱼骨架便是大隐喻。加缪的小说也有这方面的整体象征。5,细节象征的结构。最典型的莫过于《项链》。一条项链的真假得失和人生得失隐喻得天衣无缝。这里要求的细节象征应成为整个文本的最关键点,是读解文本的钥匙。同时该象征性细节是整个小说的一个眼睛,是最有内涵的凝结点。

第五,其他的一些结构模型。结构模型的分类实际和语言、人物、故事分类道理一样,它们是无限可分,也可作很多细小的分类,只是众多复杂细小的分类对小说并不具有什么特殊的意义。一般说来分类有利于研究而不会有利于创作。这里再列举几种结构模型,仅作为结构启发来参考。

1.原型意象的结构原则。这里原型不是弗莱的春夏秋冬的四时模型,而是荣格的观念。他的原型(Archetype)是集体无意识,或者是布留尔的集体表象。这个原型据斐洛解释,世界的创造者并没有按照自身来直接创造,而是按自身以外的原型仿造。上帝便是原型之光。这有点神秘主义。荣格也认为上帝形象是一种心理事实,一种集体无意识。他所称的原型母亲,再生,精神,巫师,人格面具,曼陀罗很多种,其实荣格的原型也就是原始意象,在人类最本初进入人心理的一种事实印象,源远流长,成为一种心理意象。特别如图腾,自然中强大的动植物符号,最早神话显示出来的一些意象。重要的模型有如下几种:其一,人格原型。指人格面具中的双重性。称为阿尼玛(女性潜元素),阿尼姆斯(男性潜元素)。每个人身上都会潜藏着这双重因素。其二,超自然的原型,称之为(玛纳)人类受制于一些神奇的力量。其三,母亲原型。是一种大地意象,世界一切阴性事物都作为母亲的象征,月亮,水,花,包括一些保护性的职业。其四,再生原型。生命循环,关于灵魂,宗教上的归因。其五,精神原型。精神是由外部意象进入个人意识后扎下根的,是一种自然而然的活动能力,能产生独立感知意象的能力,有智慧老人推动人的意识运动。其六,人格面具原型,这与第一种不同,是说每个人有一种保护自己的面具功能。对集体对社会是一种表现,即有对抗世界的独特方式。而个人内心又有一种自己天然的性格。这许许多多的原型在世界在人类身上存在着,更重要的是在意识

状态里，我们能感知却抓不到它，于是我们借助了许多意象符号来表达它，在文本中成为欲隐欲现的一些标志。如果我们作一种深层的结构分析，原型意象作为文本内在精神指向的统摄，力量是很强大的，表明它由一种局部表象标志，最终成了具有结构性的力量。例如大地，太阳，黑暗，门，海，都具有原型的力量，都可以在文本内部有统摄的结构性作用。

2.元叙述的结构原则。元叙述（Metanarration）简单说就是关于叙述的叙述。所有文本均有一个叙述，即一个陈述原则，一切内容因此而表述出来，那么关于叙述便是针对叙述本身。意思是谈叙述的表述原则，是一种纯形式的。这是后现代写作的常见手段。在《先锋文学理论》中再详细讲到，这里仅仅说明它是一种结构原则。从概念来说很好理解，它是讲，我在拆解我叙述的原则、方法、功能及意义，表明自己的叙述意图，把幕后的想法移到前台来。今天的元叙述成了一种小说文体便不那么简单了，它有许多特征。大的方面从形式上我们可以看出双文本，叙述中有双我现象。明显是文本中有两条线索在运行。互相合作又互相拆解。有一种是注解性元叙述，意在揭示叙述仅是一种虚构的手段。另一种是戏拟性元叙述，表明此前已有一个文本，现在我再针对性写一个，而且是一种假定性手法。例如童话有一个《白雪公主》，巴塞尔姆重新写一个《白雪公主》。元叙述的文本结构在文本中比较容易识别，因为他会不断地告诉你我会怎么叙述。最早的有纪德的《伪币制造者》，近有卡尔维诺的《寒冬夜行人》。一般说来凡互文写作的肯定都必须有元叙述的手法在其间，仅在于它或隐或现的程度不同而已。

3.迷宫结构的原则。迷宫始于科学的不可知论，哥德尔从绘画、数学、物理中发现了迷宫。特别现代混沌学的产生，表明迷宫的性质充满了科学和世界事物之中，我们日常生活也具有这种迷宫的性质。在这个迷乱复杂的世界中我们用分析的方法无法回答，只有用直接感悟方法理解。这种迷宫式结构典型的作品有博尔赫斯的《交叉花园的小径》，格利耶的《在迷宫中》，科塔萨尔的《跳房子》。这些文本里有很浓厚的游戏性。这类作品大体都在实验写作中出现，有关它的详细手法，我们将在《先锋理论》中论及。

4.碎片拼贴的结构原则。破碎技巧是后现代最常用的。前文以分头作两种类型介绍过，这里综合作为一种类型，这是由两种技巧发展而成的结构模型。为什么产生这种模型呢？这居于现代人对当代世界社会的一种心理反应。这个世界不再有传统的连贯整体，和谐秩序。我们今天感受的是纷乱碎片。线性分析已无法去把握碎片。忠实于自己对碎片的瞬间感觉。碎片拼贴结构，一种是极容易分辨。文本中均采用对碎片的分段分行排列。另一种是让碎片泥沙俱下地冲腾为洪流，自己只是漫天的碎片，索莱尔斯的《女人们》便是。碎片拼贴吸取了两种艺术的技术。

拼贴是绘画的技术，蒙太奇是电影的技术。一个好的作家绝不会仅仅只是把碎片吹成气泡让它满天飞，他自己会有一个潜在的拼合规则的。意思是他的碎片会有一个排列方式的。库弗的《保姆》把一个文本分成108个碎片，表面是错杂混乱的，而实际它还是有可感的三个线索，三个空间交叉推进。碎片拼贴时还是有空间和情节运动的秩序与间距，你会感到它的画面与层次。

上面列举了四种结构，我们还可找出类如音乐的结构，绘画的结构，意象的结构，观念的结构，情绪的结构等多种，从不同视点不同角度表象上，我们可以作无数种结构划分，从结构内部的构成形态，我们还可以划分出对称性结构，冲突性结构，并连式结构，带状式结构，透视性结构，散点式结构，流动式结构，板块式结构。总之结构形态是丰富多彩，又千变万化。结构有主类型，也有亚类型，还有许多的变体。结构会因表现的对象不一样而显示出不同的特点，也会因不同作者显示不同风格。作为结构创作我们要不局限于已成定局的结构，作为结构分析我们充分开掘结构隐在的含义，或不易为人察觉的结构审美特征。

最后再说一种综合的结构原则。在传统的小说中我们可能通过情节分析看到比较单纯的结构模式，现代小说结构一般是比较复杂的存在，特别是长篇小说。往往一部小说含有多种结构的模型。表层结构与深层结构可能是统一的但也有可能是矛盾的，以主人公成长为模型的也包括有象征的模型，再如人物小说也不舍弃情节模式，凡属杰出作家的大作品结构一般都不会那么单纯。《红楼梦》无疑是家族式结构模型，单从《红楼梦》，或《石头记》标题便有象征寓言式结构在其间，同时它通过道人、巫术、通灵宝玉的不断渲染及对女性原欲的强化，又具有原型结构的特质。《红楼梦》还隐深地存在欢乐与痛苦，出世与入世，理想与幻灭，男性与女性等矛盾对立的观念结构。同时它本身是一个未完成结构，是由后续作者所完成的，最后形成了一个循环结构。最后的兰桂齐芳又作为一个新的开始。如果细分析，我们从《红楼梦》还可以找出许多别的结构痕迹。自然我们也可用结构主义分析，《红楼梦》，也可用人物符号化模式来解读它。总之一个大作品的结构是复杂多样的，我们要善于从不同视角去分析它。

六、结构的创造或未来

上面我们对结构模型的展示与分析予以足够的重视。其实我们应该把视点移到结构的创造性来，探讨成因、特质及未来。先谈谈对未来结构的看法。他也许走两条路，一条是自由式的，看不到明显的结构模型，而隐在地受制作者心理一种结构性的力量，这从后现代小说中的零散混乱可以看到踪迹，作者越来越不在意文

本的表层结构。另一条是越来越讲究精美的结构模型。结构具有实验性。这是从启现代建筑获得的启发，反对传统的和谐对称，突出形式的怪异与空间的迷宫式。这有可能导致真正的结构小说派别产生，而不是结构主义分析的叙事学含义。总之，它会更多元多维地把结构带向两个方向，使结构处于更开放性的状态。关于结构的创造我这里要强调如下一些要素：1，个人的心理结构能力决定文本结构。一定要客观地分析个人心理，包括血型、性格、生命欲望能力，它决定文本结构的大小和美学风格。某种意义上含有人类原型的力量在中间。例如有的作家一生习惯写短篇小说，契诃夫，欧·亨利，爱伦·坡。而福克纳，托尔斯泰，巴尔扎克适合写长篇小说，即便同是短篇小说或长篇小说也是由心理能力决定他的结构特征和审美风格。但是结构大小和风格各异并不证明谁好谁坏，各自均可发挥长处。2，句子的结构影响文本的结构。这话的意思是要我们重视句子的结构。这是叙述学带给我们的启发，结构分析从词汇、语法、语义、序列、情节入手，都是最小单位，实际上这些最小单位影响决定了整个文本结构。这很好理解，凡属有巴洛克气质的人一定是讲究句子的绵长，厚重、有力、氛围、韵律。这种长句便决定了大结构的文本，而有些气躁而尖利性格的人讲究句子短促有力、干净、辛辣，那他的文本结构一定是浓缩凝练的。因此我们说作结构练习实际上是作句子练习。长句往往有一种浑厚的力量，句子复杂实际是意象的复杂。使表现力层次丰富多彩，但长句必然使他的谓语负荷太重，用几个谓语拖着，因而减缓了它的节奏与速度，使文句无法明快，整体运动无疑是会有滞重感，但它合乎巴洛克繁复错杂的表达。短句节奏明快，动作干净，叙事推进速度也快捷，比较容易集中和简洁，这样的句子会甩掉很多修饰语，使句子瘦劲，朴实，但它又缺乏绵软复杂的韵味。可见长句与短句各有特点，它们各自形成文本风格，文本整体的结构特征也会因它而定型。情节结构的，要快速、运动、有力，那么句子便不能太长。而人物心理结构的，要有反思、辩证，揭示心理的复杂状态，便会出现长句。结构和句子的关系极为密切，从小的单位说，句子也是有结构的，由小的结构推衍到大的结构。据我多年的体会，你在意识状态下大致确定一个作品是短篇小说，中篇小说，或长篇小说时，你落笔下去便开始对句子要有控制，一个极短的小说你不能让句于拖泥带水，也不要使用那么多长句。这就决定了它的结构也是干净简洁的。因此，句子与结构的关系是很直接的，长期以来句子与结构二者关系并没为写作者注意。3，思维对结构的决定。你会说人的一切都是思维决定。我们说思维对结构的决定，是讲思维类型对结构的影响。每一个人的思维习惯是长期养成的，也会形成一种模式。例如说一个人习惯三段式，一个人习惯辩证式，一个人习惯线性思维，这三种思维习惯便是三种结构模型。看到这一点很重要。它给我们带来某种结构上的优势，但更重要的是我们要在无数文本中

破除这种模式思考，突破思维的局限，创造出更多新颖的文本结构。一般说来，再优秀的作家一生创作都会有他的结构模式的习惯，正因为优秀，他会在创作中贡献许多新的结构模型，可怕的是一辈子只用一种结构模型，采取旧瓶装新酒的招式。那他永远也不会有结构上的独特创造了。可见突破结构模式，根子得抓思维训练。4，个人学识的丰厚是结构变化的根本。对于结构我们首先强调的学。鲁迅先生写小说，最早也就是看了百十篇外国小说做起来的，摹仿结构这是所有写作者起步走的路。当写作已水到渠成了，便不能满意摹仿的结构。而是根据你选择的材料、主题、内容的特殊性，量体裁衣，创制出许多结构的变体。大家写作到了炉火纯青的时候，结构不能束缚他了，进入自由创作，结构会到一种自由境界，所谓怎么写都行。这时结构只是一种手段。我的意思，最后是有意识的结构创造。永远记住的是，一个没有结构创新意识的作家决不会创造出新颖的结构。结构的创造既有顿悟的因素，也有目的的创新。止于今天结构的创新是非常困难的。因为前人已经给我们提供了无数结构范例，有时候你苦思冥想得到了一个结构便以为是创新了，但翻开古今中外的小说，你依然只是前人结构的一个变体。创新也许成为许多人一辈子的梦想。5，先验的结构模型。许多人不承认先验的天才。我认为许多东西是先于你个人在冥冥之中存在的，结构也如此，许多时候只是我们没发现。许多儿童在白板时期便有对某事物倾向性的喜好，你可以说是知觉，但这个知觉从哪儿来？一定是他的先验模型。人类有先天的格式塔审美，对圆形及一些特殊色彩的趋同，这是先天的，甚至后天文化教育也不能改变你某些东西，但它仍然很顽固地存在于你的意识与心理。有的人对某种东西不怎么学便会，有的人刻苦地学却达不到目的，这些一定与个人本能，与先验能力有关。我说的先验创作是有作用的，开发智力而去运用它。并不是有先验能力，不做后天努力的，也需要艰苦卓绝的努力，方能达到效果。对结构创造我提出了五个方面的想法，还有很多，我没认真总结，这是很私人性的意见。对我自己而言，它曾在创作中发挥作用，不知道它是否有普适性，我想，注意这些方面总会有好处的，从世界文学发展看，所有的创造都会有前辈的踪迹和印痕，但最终有大成果仍是自己艰难困苦的努力才成功的。

第七讲　语言与言语

这一讲说小说的语言。从发生学上讲，说小说的语言是不准确的，因为小说是包括两个，即语言与言语两个系统的。第一个指语言，这是指语言的大众系统，历史系统。意思是在个人存在之前已经有了一个约定俗成的语言系统，这个系统是可供交流的，在一切学科里都发挥作用的语言。另一个指言语，这里仅指个人发声的语言系统，是与众不同的独特声音，每一个文本都是独特话语系统。如果一个文本仅是语言的而不显示为言语的声音，我以为它并不是小说，或者并不能称之为小说艺术的东西。语言（language）和言语（parole）它们具有同一性，但我们论述时强调的则是差异性。小说语言学则主要是讲言语系统。要讲清楚言语自然我们还得先从语言讲起。

一、语言的问题

语言有问题吗?你们都会问，如果有，人类居然使用了几千年。如果没有，人们为什么会经常犯错误。这是一个悖论。语言问题很多，至今我们有很多最基本的问题没有解决，例如语言的起源。或许可以这么说，语言的问题是永恒的，我们永远在解决语言问题的途中。我们这里就几个大的方面谈谈语言问题。

1.语言的起源。谈语言的起源不是说我来解决语言起源，而是不同的起源观，这对我们加强理解语言有好处，或者不同的起源观可以相对于我们许多现代理念。语言起源有两派：一派为拟声派。他们认为一切语言都起源于对自然声音的模拟。因而汪汪、咯咯、咩咩，从声音上说明白它分别是代表狗、鸡、羊。应该说它也是一种起源，但它无法解释所有的语言起源现象。不过因此我们推衍出了艺术的摹仿论。既然语言是对自然的摹仿，那艺术更是对自然的摹仿了。第二派是感叹论。认为人类语言可解释的发生现象是动物喊叫的现象。所有的生命体由一种内在复杂情绪会发出各种声音，痛苦会呻吟，高兴会欢笑。语言就是对它们的客观记录。

这一派代表人物有格雷斯·德·拉古纳，雅斯柏森。这些观点现在仍在坚持。古老语言通过演化，激发为口头的声音。这包含了纯粹情感的呼叫。意思指人类有一种表达的需要而转换成一种语言方式，反过来语言又正好表达了人类情感，这一点又正合了现代艺术理论中的表现论。语言肯定是一种生命现象，那么语言也就作为了生命的表现。雅斯柏森在此基础上提出了一个交流论。认为语言是告诉你他者发生了什么，他者一定会产生回答，于是交流始成，语言始成。因此名词是最先产生的。于是人类便通过对事物的命名来描述或指示事物，语言便获得了一种独立运用的能力，这意味着语言可以在主体和客体之间充当使者了。杰克逊通过对精神病中失语症患者的研究，发现失语者主要是对名词失去了表达能力，没有名词我们无法认识客观世界的经验事物。经验也无法产生，更无法表达。第三种观点，认为语言是人类思维的向导。索绪尔说，思想本身恰似一团迷雾，语言出现之前绝无预先确定的思想可言，一切都是糊涂不清的。（《普通语言教程》157页，商务印书馆）这表明语言是人类思维活动的表述。语言在独立自主的活动。人用语言建立了一个客观的经验世界。语言永远不是摹仿。语言是他自身的东西。这是个很重要的理念，指出了它的非工具性，足够我们引起对语言本身的重视。我们上面介绍的是语言起源的情况，实际涉及的是摹仿论，表现论，语言本体论。在语言上我们今天作为小说的艺术必须奉行一个原则，语言并不是一个静止的客观符号或一些语法规则。语言是我们在一个具体文本中的使用，它是一个活的语言现象，永远是语言的操作途中，意即洪堡说的，语言不是某种产物，而是一种活动。

2.语言的背景。为什么叫语言的背景，这是指人类的一个整体环境，语言是其中的一个部分，如果这样认识自然环境中的语言，很浅层，也没什么背景意义。我们要说的是语言和其他一切事物，或者说由语言构筑起来的一切学科，它们之间的交互关系，在这里实质上语言已成为了一种背景，但又是一个特殊的学科。语言的发现、变化，语言学科的进展和这一切事物均形成关系，即改变事物也改变语言本身，甚至是增值的，意思是产生许多新的分支学科。从本质上来说，语言一经形成，它本身不应该有什么质的变化，但事实上从各种语言现象看，远古语言和现代语言变化巨大，甚至连语言规则都发生变化。应该说语言是在走向丰富多彩，表音更细微，词汇更丰富，语义更复杂，但是我们又可以追问一句，这个变化好吗？人类初期语言肯定建立在一种直接反应上，语言和人的关系构成最直接能动的反应。语言更能贴近事物。人类思维的复杂化，语言的复杂化，是坏事，但也是好事。几千年以来语言给人带来了无限烦恼，也给人类创造了无数成果。

首先我们看看语言的几次重大革命。其一，说哲学上的语言思考，西方哲学最早是存在本体论的。再是认识论，后来成为一种思辨哲学。漫长的时间中知识理性

是构造在一套严密的逻辑体系之上，正宗的知识是数学、物理等构成的科学知识。语言表达科学知识变成一套严密的逻辑符号，仿佛哲学表达出来的也是科学知识的总论。不仅如此，哲学本身也是一套逻辑学语言。这时候知识语言与平常人毫无联系了，是一批哲学家头脑里的幻象。我们回过头来看20世纪以前的全部人类文化知识或科学，它们是牢固地建立在一套逻辑思维的基础上。这不禁使人怀疑，难道人类刚产生始初都是科学家和哲学家吗？他们一出口全说的是哲学语言？人类童年都是智者？是亚里士多德？是孔子？显然不是这样，世界事物和人类活动最初绝不会建立在理性逻辑之上，相反，它应建立在感性之上。以此推想语言的产生，也必定是一个先于逻辑的东西。而我们的人文学科包括哲学的传统是一套逻辑的概念和逻辑思维之上的表达方式。甚至绝对宣称，一切知识的原型都应在数理科学中寻找。而从笛卡儿到康德对人类知识做彻底的系统考察，完成认识论转向，但实际上他们考察的知识仍是数学，自然科学知识，仍然建立的是一套严密的逻辑系统。所以罗素说，逻辑是哲学的本质。（《我们关于外部的知识》第二讲）这是西方两千多年的哲学根基。直到胡塞尔的出现，他在《欧洲科学的危机和先验现象学》中指出，客观的科学的世界之知识，乃是以生活世界自明性为根基的。一旦面临这个一切科学……我们突然意识到……迄今为止我们的全部哲学工作一直都是无根的。那么哲学的根是什么呢？应该是存在。于是欧洲哲学来了一个大转向，寻找逻辑背后的东西，或者说，叫做先于逻辑的东西。于是现象学的口号是，直接面对事物本身。现象学的方法是终止判断，悬搁，使用括号。这是说我们用一切方法把我们习惯的逻辑思维在大脑里冻结，终止。而用直觉，用领悟的方法面对事物的本质。这个现象学的方法应该说是对西方传统哲学批评的一个利器，因为按它的做法得把笛卡儿的“我思故我在”，康德的主体论，以至把整个西方哲学认识论的传统全部给悬搁起来，终止逻辑判断，再面对事物的本质而直观表达，或悟出其中的真谛。那么20世纪哲学家做的一切都是先于（逻辑的东西）二字，海德格尔的先行结构，庞蒂的先于反思，迦达默尔的先入之见，利科尔的不同于意识的东西都要强调我们面对事物时，要先于逻辑而抵达事物的本质。这是一次哲学上的重要转变。这个转变便是语言学转变，意味着20世纪的现代哲学主张从语言入手。语言成为哲学上表达的核心。综合上面我们可以归结为这么一句话，今天哲学是要求打破严格的逻辑法则，保持直接面对事物本身，揭示其本质与奥秘，保持我们思想的自由与纯净。在这个前提下我们看到，哲学根本上是一个我们面对事物的本质直观，或者说顿悟之后的一个语言表达问题。因此语言哲学才是我们今天的重中之重。在这里我几乎无法说清语言转向是在一个哲学背景中，还是语言转变自身便是一个背景。总之，我们今天开始了语言之思。

其二，语言内部的创新与发展变化。语言学经过漫长发展的历史，人们多是从语言的历史去探讨语言问题。在具体语言现象中也是采用历时性方法研究，关于意义与词语，传统意见是词素中心说，认为意义由核心词素自身携带来的，从历时语言学看待意义变化。一连串的语言变化，音节是一个个地出现，直到读完最后一个音节了，该词的意义便出现了。几千年人们没对历时语言怀疑。索绪尔在20世纪来临时创造了共时语言学，把语言分为语言和言语。据说他幼小读中学时便对音位学有特别的敏感，认为N=a，注意到共鸣鼻音的理论。同时他对悖论特别敏感。是他首创了符号学。可惜他的创造性理论1906年便以讲课形式出现，经过49年才由施特劳斯发扬光大，影响世界。那么索绪尔提供了哪些重要的东西呢？其一，没有差异便没有意义。其二，做了三个区分，区分了语言与言语，区分了结构与事件，区分了历时和共时。其三，创立了记号科学。因此他成为结构语言学的源头，使得结构主义思潮在20世纪70年代成为全世界的热潮。

其三，语言的作用。语言在漫长的历史中一直是作为工具而存在，它是一个意义的载体，语言完成言说之后作用便消失了。到20世纪西方哲学发现语言是它自身的主体，它是自身独立自足的系统。语言先于存在，先于反思，先于知识，总之它是先于逻辑的东西。似乎到今天它变成了一个由工具论到主体论的过程。以我之见，今天我们在小说语言学中来谈论它，语言既是工具，也是主体。既是摹仿的，也是表现的，既是建构的，也是审美的。这么说足见语言功能的多样性。如果我们执著于它是一个运载工具，那么语言的表达与审美现象不要了么？如果语言仅是它自身的主体，和所有的事物并不相关，那么这个独立体是干什么的？因为语言的内涵必然指向事物的意义。在今天我们尤其要强调语言的多元功能。就我个人而言，我可能更强调语言作为主体的存在。它的工具性也许处于一个从属位置。这是因为小说是作为一种语言艺术的展示，不重于告诉你事实的真相，在小说中所谓的人与事均是虚构的，作为他们的真相从本质上并不具有很重要的意义。

二、语言的基本原理

这里说的语言基本原理并不真正探寻语言的起源、分类、语言规则，或者是语言学中的音位、词汇、句法、形态的构成，语言内部的结构关系，语言的发展方向等重大的理论问题。而是指与小说相关的，或者说是影响到小说创作的语言的一些本质性的问题。准确说应该是小说语言理论。小说语言理论应该是从小说产生的那天起便有了的，仅是人们继承了语言的工具论，没有理性意识地总结小说语言理论，我以为，真正的小说语言理论应该开始于结构语言学和符号学之后。表明小

说家有理性意识地处理语言问题。还有一个支点是弗洛伊德的精神分析学说之后，许多作家开始自觉地使用意识流手法，有了一套表现潜意识的语言，实际精神分析给我们带来的是两个语言系统：一是人物精神活动的语言系统，是乔伊斯、普鲁斯特通过人物显现出来的。另一种是用于分析精神心理的语言系统，这是弗洛伊德、荣格、拉康的语言系统。作为理论本不应该纳入小说，可是许多作家借用了他们的语言系统在文本中，采用精神分析的方法。还有重要的一点需要说明，小说语言学理论应该是一个不存在的概念，只有小说的言语理论。小说服从于语言学规律，只是在一种框架内，最大限度地依照语言理论原则，如读音应该是基本语言学的，词汇书写等仍是语言学的，语法规则影响下小说句子构成，但真正作为小说语言、诗歌语言，从本质上说许多东西是建立在反规范语言学的，自从索绪尔语言和言语区别之后，小说绝对只能是言语的。因此小说言语理论的提法反倒是比较准确的了。这里说说小说同语言学发生关系的几个方面。

1.语言发生学有拟声派和感叹派，还有语言是先于存在的观念。我以为是二者的融合，既强调语言是对事物的准确的摹仿，又强调语言是先于逻辑的东西，特别是发乎于心的感性直观。如果没有语言对事物的表达，我们所有先于逻辑而对事物的顿悟都只能在人的意识内作为一种无语的东西。以动物为例，“蝉”，蝉的头部宽扁，前方有向前隆起的额，突额的两侧有一对凸出的球形复眼。蝉的口器为针状刺吸式，能刺破植物表皮，吸食树木汁液，以这种进食方式生长发育。(《中华鸣虫谱》163页)这是一种语言，一种说明语言。小说不能这么写，小说会这样写，蝉在楼前空地嘶尔嘶尔地叫，织出了老槐树里夏日的一片阴凉。这两段文字都告诉了你蝉的事实，发生学上没问题，前者说的是蝉头与蝉的生存，后一段则是由蝉声引起的感受，激发人联想与共鸣。语言的第一层，蝉是一种虫头的拟象，嘶尔是对一种虫的拟声，那么语言的基本功能是摹写事物，是一种工具，但语言是人的语言，它要建立起一种反应关系而且是思维的心理的反应关系，这时蝉便是夏天的一种象征。声音和阴凉相关是一种联想，然后思维给出一个树下幽凉的环境。这时蝉作为事物在思维里已有了某种象征隐喻的东西，它完全是一种直觉的内心观照，而不是思维分析出来的，蝉头两根针器扎入植物吸收营养，所以蝉才有了能生存的一种判断。从语源学上说，任何一种语言中最重要的是给事物命名，只要有了称名我们才好言说。这不是告诉我们给世界贴上无数种标签便了事，要让命名的词语成为概念的源泉，然后比较归类，使概念成为符号，这时仅是事物的一个标记，我们深入它的数量、质地、种属、颜色、性能、生命、声音、能量，总之是对事物质的了解，这是通过比较归类后，这一切才有了等级差别中的鉴定，这样我们才有范畴概念，蝉是黑色的，有薄翼，会飞，会唱，知道它的声音是求偶，蝉以肋鸣，而女蝉

则是哑巴，闻声而动，蝉是最悲剧的生存，在树下泥地发育五年之久而在树上活跃不到两个月。产卵后蜕壳而死。它是为了快乐和生育而死的。这一切我们只见到蝉这个事物，还没见到语言本身，语言本身要在它内部组织里的层次结构关系中，语言作为生产意义的模式，语言通过外部怎样和内部调节成为自足的系统。如果我们写一个美丽女人以蝉为名的小说包含隐喻象征那是很有意思的。语言在摹写蝉的过程中，除了蝉作为生命体充分展示含义，还应该激起蝉语言的联想隐喻层面，使语言自身独立自足的活动，这时语言自身激活会出现一些意想不到的语言现象，这时候的语言场均是一个审美场，它内在意义会逸出蝉之外很多。

2.小说家在语言上的任务，便是完成一个文本，即该文本是一次从语言到言语的创造性活动。语言，巴尔特是这样说的，它既是一种社会制度，又是一种价值系统。作为社会制度，它绝不是一种行为，它摆脱了任何深思熟虑。它是语言的社会性部分，个人既不能创造也不能修改。(《符号学原理》2页，三联书店出版社)可见我们个人反对语言这个整体是无能为力的。语言，是在一个地缘区域内某民族人们意识的那些词汇的总和，并借以发声表达，形成一定句子的语法规则，人们依靠它进行相互之间的交流。因而语言是人类社会的一种共识，无论它多么复杂，或者简单都以此相互交际。应该说语言是人类交往行为的一个总则。语言是一个大前提。

言语是个人使用中的语言。它是一个人选择和实现行为的结果。首先它是个人口语或文字交际的工具。其次它是个人思想的(不规则的)组合。再次它是个人的心理——物理机制。言语主要是个人的一种选择组合从而表达情感或意向的一种思维。所以言语的表达取决于个人思想与情感的特点。取决于使用不同的语言种类。一段言语因此带上了个人目的。也有个人结构组织的特点。可以用于说话，也可以用于书写方式保存。我们如何区别语言与言语除了概念上的表述，让我们看两个例子：

第一例，随着经济的发展壮大，南州市在全省的地位也日益显著和重要起来。前不久，经过激烈的竞争和角逐，南州一举夺得了省第五届艺术节的主办权。

这是一段语言，它表述了南州市取得了艺术节主办权，清楚而准确。你不能把这段语言理解为另外一件事。另一特点，这段语言是公共的，任何人表达这个意思都会是同样的语言规则，使用的语言、词汇也都是这些。同时他的句式和语言顺序都是合乎大众习俗的。简单说，这一段话人人都会这么说，也必须这样说。因此，你有权认为这段话不是作家说的。如果换一个领导干部，或普通市民他都会这么说，那么这段话就是语言了。不能算言语。

第二例，陈士成看过县考的榜，回到家里的时候，已经是下午了。他去得很早，一见榜，便先在这上面寻陈字。陈字也不少，似乎都争先恐后地跳进他眼睛里来，

然后接着的却不是士成这两个字。他于是重新再在十二张榜的圆圈里搜寻,看的人全散尽了,而陈士成在榜上终于没有见自己的名字。他单站在试院的照壁的面前。

这段文字表意也很简单,是陈士成看榜文没见到自己的名字。这段文字畅晓明白,看起来一点都不复杂,也是任何人都认识的,可不是任何人都写得出来的。意思写出来,也会是一种不同的语言现象。这一段是鲁迅的小说,含有他个人的冷峻风格。是自己的言说。如果换成大众的表达,它会是陈士成去看榜文,挨个名字找了一遍,没有。他又找了一遍还是没有,他很失望地站在照壁前,到傍晚回家了。我们看鲁迅的表达,第一句写陈士成看完榜文已经回家。然后再用一段文字追述看榜的过程。写看榜的过程视角又是跳跃的,先写看陈字,然后补出陈字看他的眼睛,再写士成看得人散尽,把饱满的背景空下来,他说的不是没看到自己的名字,而是陈士成终于没在榜上,接下来的句子又跳到人物,他单站在试院的照壁前。一段短短的文字,鲁迅在中间几次进行了跳跃,进行视角转换,并表现个人言说的语言味道,这就是我们说的个人的言语,它是一种不可以和别人置换的一种言说方式。我们通过两段文字比较,便能充分地看出语言和言语的差别。小说是个人独特的表述,因此是言语的,但也有许多人把一种语言式的小说界定为小说。有了大众小说,意识形态小说,不是不可以。但无论怎么样,不能称之为小说的艺术,或者说语言的艺术。

3.生成转换语法理论提供了小说语言的表述是可以多样性的生成的。1951年乔姆斯基出版了一本薄薄的书叫《句法结构》。是他揭示了语言结构中生成转换的秘密。世界上有很多事物的多样性在历史的长河里无数次重演生发,但人们熟视无睹,包括许多重大的科学发现,牛顿从苹果掉下来发现引力理论,索绪尔从差异中发现共时语言学,世界的事物总是存在着发生着,平庸者顺着事物的发生而存在,智者却因此发现事物的奥秘,乔姆斯基的生成转换语法便是如此。这个理论提醒你注意,使用母语的人(英、汉、法、德等语言)能够创造出自身语言实践中前所未有的句子,虽然是标新立异的,但也能被人们所明白。这也是我上文之所以提出从语言向言语的创造性转换。我们所理解的一般语言如何转换呢?这就有了语言的生成与转换规则。所谓生成,是一种语言句子又可以派生出各种句子,但是它有一套限定性规则,这些规则有根有据地在一语言范围内生出一切结构严谨的句子来。鲁迅《白光》提供的语言例句只是陈士成看榜。那一小段便有陈士成看榜回来,陈士成下午看榜。陈士成看榜上的陈字,榜上陈字看他的眼睛。陈士成看榜,看得人尽曲散。陈士成没在榜上,陈士成在照壁前。这一系列的句子都是在陈士成看榜的结构之内生成的。所谓转换式,是一种语言有它的深层结构,这个结构里我们可以抽象出一个核心句子,如陈士成看榜。根据转换的法则,陈士成看榜这个核心句子可以从汉语系统里的表层结构上派生出各种各样的句子,在转换过程中我们干了些什么呢?例如限制了谓语的各

种看的方式，把主、谓、宾扩展为各种复杂的形式，另外我们还可以改变句子，主动句和被动句，陈述句与疑问句。用大白话说，一种句型可以变成各种各样的句子。

上面我已把生成转换语法说得很清楚了，可是不要认为知道了理论一下就能转换出无数句子，也许你能变换出无数的句子，但却不能够用于新的语境，于是生成转换语法对你会毫无用处。因而我们还要找到一些转换规则。

第一，意义集合体同时是一个抽象实体。例如看榜文，仅泛指为一种文告被公布。是一个抽象的事实。那么在《白光》中的实际意义是看陈士成。严格套用“谓语+宾语”。而小说开篇一句只有主语陈士成看榜，宾语没有明确化。接下来陈士成移到了谓语后面，于是开篇的主、谓，转换成了谓、宾关系。主语移到后面变成宾语，其格式：

（施事者，行为→行为+施事者）

词语的时空顺序被移动了。特别是在榜文中陈，士成是被分割了的。位置被多次挪动。因此表达的感觉与含义便复杂多了。这表明了一种抽象的意义如何实施为具体的句子，这种转换式是一种实现原则，方法是从深层结构中抽出意义层，把它转换成一个表层结构，从这例句看这个句子是通过改变时空关系实现的，我们便可以看到一个运动轨迹：

深层结构→意义→表层结构→时空变换

第二，是句子相互联系的规则。我们先确定一个陈述句的真句。陈士成看榜。然后我们不管以什么样的句子，我们都能把真句表达出了。看榜文的陈士成，陈士成看过了，榜文上没有他的名字。榜文在陈士成的眼中，名字在哪儿呢？这里有一个很有用的词，变体。意思是我们确定了陈述句是真句，我们可以用无数变体的句子来表达。从语言的丰富性看，完全不一样的句子方式可以表达一个深层的语义结构，或者说结构可以实行互相转换。对于描述的句子我们也可以这样，那个满头大汗干渴的客人把西瓜吃光了。我们可以用另外的表层结构来表达。如那个客人非常干渴，他把西瓜吃光了。上面两个例子表明我们表达事物与情感的句子许多都是有联系的，这给我们提供了相互转换的前提。一般陈述句，日常自明的真句，我们习以为常，在常规情况下高频地使用，我们已对它麻木了，它像空气一样自然，例如太阳出来了。树绿了。他跑步。下雨啦。这都是合乎语言规则的句子，我们小说言语便要把这些句子转换成一种个人的独特的言语方式。成为部分人的话语，但却又是可以通用的。这种句子转换的要害是要找出在两个句子中，一定要是相互联系的，在深层结构上要有一致性。不然你转换的句子会是另外的意思，不能达到第一个真句的原意表达。

第三，言语方式的一种新的扩展。这一种我强调说的是在深层结构与表层结构

之间,打破前两种类型,即一对一地转换。而是一种扩展式的。例如村庄的傍晚。这是自然的真句。我们可以这样说,临河小村庄对面是一座青山,太阳一哆嗦从树杈里掉下去了,傍晚于是盖住了小村。还可以这么说,太阳渐渐收拢它白日的威严,剪掉了许许多多锋芒,很柔和地盖在小河上生出一些浮浮泛泛青丝岚气,扯上它盖住了小村,就像一个青色的帐篷,傍晚便这般盖在里面了。总之,村庄的傍晚可扩展成无数种个人所见过体验过的小村傍晚,我们看鲁迅先生的那个小村的傍晚。

> 临河的土场上,太阳渐渐地收了他通黄的光线。场边靠河的乌桕树叶,干巴巴地喘不过气来,几个花脚蚊子在下面哼着飞舞。面河的农家的烟囱里,渐渐减少了炊烟,女人孩子都在自己家门口的土场上泼些水,放下小桌子和矮凳;人知道,这已经是晚饭的时候了。
>
> 《风波》

鲁迅在这里把傍晚小村扩展为一种场景。我们看他加进去了哪些要素:光线,(与傍晚密切相关的)乌桕树,蚊子,炊烟,这一切都发生在土场上,并泼一些水。用三个陈述句来描写傍晚小村,最后的晚饭,他没写,而是通过人的口吻说出来的,(人知道)所有的人物,地址,植物,河水都置于傍晚中。那么这一段话依旧也是表达的和傍晚小村真句的状态。但新增了许多要素,这样小村傍晚便不再是抽象的含义了,变成了一种具体的语境。对一般写作者而言,这扩展已经很不错了。但鲁迅他有另一副心肠,接下来又写了一段小村傍晚。文字几近第一段,但元素集中在人物身上,老男人,孩子,女人,文豪。这些叙事主体干什么呢?摇芭蕉扇,赌石子,端黄米饭,诗性大发。那么这一段仍是写小村的傍晚,注意深层结构开始变化,是在第一段基础上生发的,落点在小村的风俗。如果说第一段是句子到小段的扩展,那么第二段则是语意的深化扩展,第一段增值的是原结构的,第二段是原结构延伸增值新的语义。第二段是在第一段基础上的扩展,意象不断增加。这时已经超出了原句的深层结构,但又相关联系。注意,我这里强调的是表层结构和语义变化的可操作性。它依然是对句子的运用,是个人言语选择的范畴。

第四,是文本变化与角度转变。这点是理论意义的,并不和前三种生成转换的句子变化等用。我们说句子有一个深层结构,是它提供出一个模型,我们会把这种模型改造成更多的范畴。于是我们把自己的日常经验与艺术敏感的东西进行编码,将代码植于这些范畴,正好便形成你个人认识的世界事物的存在方式。这表明深层结构是合乎于世界的自然方式,因为深层结构是个真句。只是我们个人植入的代码经验化了,例如土场,乌桕树,花脚蚊子,芭蕉扇子,光线,河流及乌篷船,这

些代码均以鲁迅的生存而经验化。这种经验化是带有强烈情感和艺术体验的。

我们还是承接《风波》两段文字说话，第一段是深层结构的表层结构同位转换。但第二段虽还是傍晚小村，但重心转移了。即作者从外部观察有了移动。因而它构成了民俗文化的一个视角。《风波》当然是一种增值扩展式，用于句子表达，那么更大的是用于文本，具体一个短篇小说，或一部长篇小说，这样整个文本便会发生语义结构的改变。《风波》是乡民们对皇帝复辟的反映。我们可以把无数个单句推衍认为是一篇微型的叙述文，或者一部大长篇。例如《水浒传》是梁山泊一百零八人起义造反成败的过程。《红楼梦》是一个封建家族由盛到衰的历史。《西游记》是唐僧师徒四人去西天取经的故事。这里包括一个有意思的现象，是语义上的循环。我们把一连串的句子集中起来，顺序排列，找出主语和谓语，我们便可以归纳出一个基本的语义结构。反之，我们通过一个句子，即基本的语义结构可以推导演绎出无数个句子的长篇。一般说主语是很容易寻找的，特别是以主人公原型代表的流浪汉小说，如《汤姆·琼斯》。这种类型要注意的，仅是在无数谓语在变化中的表述。对于主语在众多文本中大约只有两种情况：一是主人公始终是主动语态的文本。另一种是主人公始终是被动语态的文本。前者如《西游记》中的孙悟空；后者是《局外人》中的莫尔索。当然在一个巨型长篇小说中，人物的主动与被动是会经常变化的。这里需要注意的是，我们知道一个句子和一个叙述文本的关系，一个句子的结构和一个文本整体类比，我们无论是从一串句子中找出深层结构，或者从一个句子推演一部长篇。这句子并不是轻易找到的，功力不够，你找到的句子可能是错的。这需要我们对一个大文本作全部的整体考查，然后找到一个对称的单句，单句的深层结构从语义上说绝对准确。而且单句的表层结构特征也基本反应文本时空与因果关系。我们不妨多进行几个语义与表层结构的举例，从排斥法中选出最好最准的一个表达方式。有一个疑问，为什么一个短句能够和一个庞大的文本从结构语义上保持一致呢？我们说所有的短句，均是我们人工的构造物，同时他也是世界事物的真相反应。一样是对世界经验模式和组织方法的准确反应，这从理论上提供了共同性。不同的仅是直陈简单式，是一个最小的语言单位，而文本是扩大化的，复杂变化的一个事物整体。但你注意，任何庞大的文本，针对整个地球人类世界而言它仍然是一个小的局部，仍是一个短小的句子。

我们总结一下生成转换法则在小说言语中的运用。首先要重视的是深层结构与表层结构的规则。弄清规则才找适合的方式。方式多变而规则是固定的。其次是写作者在完成一次语言上的生成转换，因而要充分地发挥作者的最大才智，同时又是个性化的表述。其三，世界上已存在无数种言语的句子，在不同的语言状态中一定要找到最有意味最合适的句子去表达。其四，小说言语的要求而言，我们必

须要找到独创性的句子，句子要富于变化，有特色，根本上是写出一些前人没有的句子。其五，小句子结构与大文本整体之间，我们应看到从内容性质上二者保持同一性，但小句子与大文本在形式上仅是一种相对性。生成转换原则是以相对变化原则对固定不变的深层模型。

4.元语言介入小说言语之中，构成小说言语的双重结构。元语言按理说在小说言语中是不可使用的，传统小说是坚决杜绝元语言介入小说，这是因为语言本身便不为小说和诗歌所欢迎，那么关于语言的语言就更不能进入小说言语的范围。元语言准确说它只应该在语法书中，或者我们的基础语言学教育中，或者字典词典中。但任何事件都例外，最早的先锋艺术家便把元语言引入了小说，发现它可以产生一种奇妙的间离效果，后来又被后现代广泛运用，今天的小说写作，元语言的介入也成了一种常规了。元语言应该是一种纯粹的理论性语言、分析性语言，从它的性质看应该是一种阐释作用，它也正是以这种作用而介入小说，从性质上说，元语言一方面它没法独立成为小说言语，元语言只有和另一种语言现象合作才成。另一方面，元语言没有独立性却要绝对清晰和准确，因而它才有很好的释义作用。因为不同场合均要详细谈到元语言，这里只作为语言理论提出来，不作详细的例证分析。

5.艺术语言的反语言的特点。这是一个更深层次的问题。上文的方方面面都证明了我们所说的语言，即合规范的语言，普通应用于自然和人文科学的语言，它无法成为小说语言，成为小说的是一种言语方式。言语是一种个人选择的用口语交流的，或者说情绪和个性的反应。由此可见日常生活的每一个人都使用的言语，言语也是一种人们广泛使用的语言方式及现状。我们可否说所有日常生活中个人语言都是小说了呢？显然不是。每一个人都做梦，都有幻想，都有强烈的心理冲突，所有的精神病患者都有独特的个人语言，那他是否也是小说呢？显然也不是。因此引出了小说语言一个极端的规则：小说言语是对传统的异端，是日常言语的一种反叛。因而小说言语有相当复杂的技术指数。也就是小说言语它不同于我们所说的日常言语系统，它还不是一个简单地提炼与加工问题。这涉及到小说写作的另一个话题，是我们有另一种小说专门用口语写成，也达到很高的艺术成就。这里一定要明白口语写作的前提，它是写作者对口语的一种摹仿，保持口语的特色与韵味，但它依然是一个高度提炼与选择后的口语写作，实际使口语达到另外一种艺术化。你会说阿Q是口语，祥林嫂是口语，骆驼祥子是口语。没错，我们在鲁迅与老舍的文本中感到了口语的力量，可是你在文本中任何地方截取一段语言，无论他是阿Q、祥子所说的，与日常生活中的真人相比较，你这才发现差别大了。可见口语写作是一种拟仿口说话的一种方式，或者是我们中国传统中说书人采用的一种讲述方式。口语写作实际上是使日常口语艺术化的一种方法。不然的话，我们所有

的日常口语全都是小说了。我们也可以做一个相反的实验，以鲁迅的绍兴口语，老舍的北京口语，分别扮阿Q和祥子到大街小巷去演说，那街上的市民以为见到怪物了。可见小说口语和日常口语区别之大。

我们小说无疑是用语言写成的。读音，用字，句子和我们普通语言绝大多数的保持同一性；但是我们所有使用艺术语言写作的人都会异口同声地说，创作一定是反规范语言的。这岂不是一个最大的悖论？事情得深入地分析，一个有独特个性的小说，词法，句法均和规范组织不一样，甚至很怪异，读音有些也是特别的，而且还会出现一些大众看不懂的地方。为什么？这所有的变化都来自语言表层结构的变化、换位、断裂、重造、扩展、异形、拼贴等技术层面的手段。语言经过技术化后肯定和常规语言不一样，甚至有些怪异。例如《尤利西斯》成为了经典。无论怎么复杂的文本，包括那些诗词我们仍然还是可以阅读，某些不懂的，随着阅读深入，或理论的阐释，也还是为我们所接受。这是为什么？这是我们无论对语言怎么反抗，语言的深层结构我们依然没有破坏它，或者一种语言的基本表意策略依然或隐或现地存在于文本之中，一种母语的寓意生成仍作为了一切语言变化的强大背景。因此，我们只需发挥最大的创造性，尽全部智力使语言产生新的机制。你怎么也不可能颠覆了一种母语，包括你以为粉碎了母语牢固的根基，实际上是不可能的。因为母语是活在你那个众多人口的种族之中，你的创造只可能是它某一个侧面的丰富，为语言宝库提供了一点什么。

三、小说言语的语式

小说语式，是写作者选择了一种言语的表述方式。传统认为有两种：一种为讲述，一种为显示。自后现代以来，我以为出现了另外两种方式：第三种方式，姑且叫它为干预式。一定意义上讲干预式也是传统的。第四种寄生式，是从显示中分离出来的。

下面我们分别叙述这四种方式。首先说语式是我们要对小说话语方式有一个整体把握才有利于深入言语的内部。这四种话语模式，其实为两种，讲述与显示是限制性模式。而干预式和寄生式实际上是一种混合模式。然而四种模式各有优点特色，你选择其中一种方式实际上便是对另外方式的放弃。

1.讲述式。按杰姆逊的说法，讲述法，指在一部小说中，作者常常进入作品，告诉你一种观点，这种观点当然是作者认为具有真实性，有意义的东西。（《后现代主义与文化理论》5页，北京大学出版社）简单说便是作者在给你讲述一个故事，并提示你重点与意义。

话说宋高宗南渡，绍兴年间，杭州临安府过军桥黑珠巷内，有一个官家，姓李名仁，见做南廊阁子府募事官，又与邵太尉管钱粮。家中妻子，有一兄弟许宣，排行小乙。他爹曾开生药店。自幼父母双亡，却在表叔李将仕家生药铺做主管，年方二十二。那生药店开在官巷口。忽一日……

（《警世通言》251页　齐鲁书社）

这里是《白蛇传》的故事，我们从开篇二字，话说便可以清楚这个故事是作者讲给你听的。作者讲述他只会讲他认为重要的内容，会有一个意图在其中，《白蛇传》题旨是不分人妖只要惩恶扬善，救人济世便是好的。作者讲述他把一切看见的都告诉你，或者采用虚拟的手法，那也是作者视线内的一切事物。例如西湖及许仙、白娘子活动的场景，告诉你怎样看待人物，他们的行动、语言、手势、表情，而不是让人物之间彼此评价。同时讲述者还会特别注意抓住你，让你随时感到会发生什么，总有重要的东西等着你。讲述活动便是故事与人物展开与行动的过程。讲述者就是这么一个信息传导者，高明的讲述者会含而不露，每在关节紧要处，恰到好处地停顿与提示。讲述特别是中国小说的一个传统。宋元话本，实际上都是说书人的脚本。明清的长篇小说也一律使用讲述的方式。连《红楼梦》也不能例外。讲述有两个要素决定它是通俗性的：一，凡所能用语言对大家说的，一定是通俗的；另一点故事性是抓住听众的唯一法宝，故事是对拟想中的大众的，因而它也注定是通俗的。讲述便表明在口头上的言说性，即有可言说性那便一定是有可读性。中国传统小说都是如此。讲述是一种方式，它可以针对小众讲述，也可针对专业讲述，这都不影响作品的品位。这也表明讲述也能产生伟大的作品。鲁迅的大多数作品都使用讲述，《阿Q正传》讲述方式很典型。老舍的重要作品《骆驼祥子》、《离婚》及大多数作品都是讲述，而且老舍还很浓厚地保留了话本的痕迹。讲述的好处在什么地方：一，讲述能够很好地调整读者与故事的距离，说书可以把故事推得很遥远，也可以拉得很近，甚至是耳语式，这样便有了亲切感。二，你是听人物与故事的行为，你不必担心要害与意义，因为讲述者会在故事进程中给提供各种信息。他告诉你一切，便不用你猜摸。三，讲述是一个民族文化的传统习惯，你永远在一个文化氛围里感受生活，你感到在听自己的故事，会有一种亲情感在其中。四，讲述者控制所有信息，因而一个智者会把许多属于他的思想含而不露地告诉你，讲述的小说也同样可以启智启思。当然这种讲述式不适合现代心理分析小说，不适合精微细致的思想表达，也无法表达幻象纷呈，意识飞动的人物体验。简单说，讲述适合表现人物和故事的外部行为，而不适合内部描写。还一个值得注意的，讲述很容易造成文本声音的单一化，因为一切属于动植物，山水，城市，各种人物的一

切活动都通过了讲述者过滤，那么你听到的一定只是讲述者的声音（思想观念）。

2.呈示式。布斯《小说修辞学》称之为显示。呈示式是指那个讲述者退场，由显在变成了隐在。呈示式比较复杂，它可能是作者视点寄在主人公上，从他的角度来处理周围的关系。也可能是一个我，作为众多人物的一员，仅以我的视角去观察，并不介入其去讲述。更多的一种是作者采取全视角，焦点随处移动、调整、变化。整个文本只有一个客观世界在自主地全能的活动。没有一个外部的人与物去中间活动，也没人告诉你文本中的一切秘密。凡属文本形式和内容的思想均是你看完后担纲一个统摄者，来组织展示整个文本，通过分析估评才能获得的。郁达夫的小说基本采用了显示的方式。《迷羊》以我的视点，但我是其中的主人公。《沉沦》则始终有一个第三人称视角在和人物移动，身份很适合。《她是一个弱女子》则以郑秀岳为主人公的视角。《迟桂花》与《碧浪湖的秋夜》都是以人物活动变化来改变视角，是一种全聚焦式的。

> 他的四周都是黑沉沉的夜气，仰起头来只见得一弯蓝黑无穷的碧落，和几颗明天的秋星。一道城墙的黑影，和怪物似的盘踞在他的右手城壕的上面，从远处飞来的几声幽幽的犬吠声，好像是在城下唱送葬的挽歌的样子。
>
> （《郁达夫小说》98页，浙江文艺出版社）

这是郁达夫小说《秋柳》中的一段文字，它严格控制在质夫的视听感知之内。不提供质夫视域之外的任何信息。你在这儿找不到讲述者。他以书中人物质夫的活动和观察视点展开文本，因而小说中你只看到各种人物交往的关系及故事向前的发展。很显然小说中取消了一个讲述者的痕迹。这是一种现代小说（自福楼拜以后至后现代主义时期）的表达方式。取消讲述者的好处何在？其一，读者和文本的人物与故事直接交流，避免隔了一层的感觉。其二，它让事物与人物直接显示出来，具有更高程度的客观性，使人相信文本提供的这就是真的。其三，更好地诱导读者参与其中，他会自动去判断人物、场景、故事中的一切，每一个人都会产生出自己的独特感受。

据我的经验，如果我们选用历史或民俗的叙述，表明人物故事都是已发生了的，我们从后面去追踪人物、故事，使用讲述式很有魅力，但要注意的是不要把讲述的故事、人物意义表述得太满，应留有空白，留一些读者创造的东西。而故事与人物是当下的，是你的实际生活中正在发生的，你在写作时，你自己都无法对全部人物与故事进行整体的把握，纯粹体现了一种现代创作方式，这适合选择呈示式，使作者与文本进程保持同步关系。这样更符合现代小说的本质要求：即故事正在发生的幻觉。

讲述和呈示是两种大的叙述方式，仅是一个大致的划分，实际上，古往今来的创作者并不那么严格的区分，讲述中也会有呈示，而呈示的方式中也会有讲述。《红楼梦》写日常的贾府生活的行动大致都是呈示的，但《红楼梦》作为整体方式它绝对是使用的讲述方式。需要进一步说明的，中国故事的讲述方式比西方不同，中国小说的讲述大致只会在行为推进中有浓厚的痕迹，而对人物动机和主题的揭示并不多，并且不喜欢众多议论，偶尔有说书人的议论，那是为了吊胃口布置的一种悬念。或者在主题故事之前采用一个入话，说一个相关的小故事铺垫一下，再进入大故事。话本小说都走这一条道路。但西方菲尔丁的《汤姆·琼斯》讲述过多的在议论，在动机与意义上的揭示，甚至包括作者的伦理宗教态度。这与西方人重视小说的理性阐释有关。即使是呈示，大量的人物内心活动，心理辩证法的大量介入，使心理呈示也变得像讲述人在给你剖析一个心理现象。这是中西小说最大的差别。中国小说的心理活动是隐藏在叙事之后的。切忌把心里话都说白了，更别把内心冲突挑明了展示出来，这与中国传统文化习惯有关，重行动，轻心理。

萨特对这两种方式有精彩的说法。他认为在一个文本中即使删除所有这些各种形式的作者声音，我们所剩下的也还将向我们揭示出一种令人羞愧的人为做作（转引《小说修辞学》22页，北京大学出版社）。所以讲述与显示的要害并不在于讲述人是否在文本中出现与否，因为一切文本都是写作者的结构，仅在于写作者从指导思想上告诉读者多少问题。从根本上说还是一个叙述视角的问题，讲述式是指作者胸有成竹，其故事与人物了然于心，讲述人说的故事有从后面跟踪叙述的性质。而呈示则要求讲述人和读者与文本保持同步，作者并不预先知道得更多。说白了是读者有可能更多地参与活动，引起读者更多的思索。但是呈示和讲述比较，显然缺少了一种作者的声音，却可以使文本更好地保持客观性、中立性、冷漠性、公正性。也就是说，有一种平等的价值观在文本里面，众多人物，读者均可以自由对话达到巴赫金复调小说的目的。如果依照萨特的说法，显示的小说也不能做到把作者彻底从文本中赶出去的，藏得再好的作者必然会在文本中泄露自己的情感、思想及写作诡计。我们大可不必太在意追求作者在文本中声音多少，关键找到一种适合作者本身的讲述方式，同时该讲述方式又是适合文本所陈述的人物与事情的和谐程度。

3.干预式。讲述式中其实也带有干预式，但我要说的不是这一种。现代干预式是作者在写作途中，在紧要关节的时候，将文本停下来让人物与故事间断一下，由作者出面来说一些技术上的事。他准确地告诉你写作的时间、地点，作者情状、心境，重要的是作者告诉你他将采用什么手段，包括对文本的注释与评论，相当于传统小说所说的插入议论。但是真正现代小说的干预式和传统小说的干预式是本质上的不同。讲述中的干预，作者出面说他讲的文本中的人物与故事如何有根有据是真实的，唯

恐作者认为有假。而现代小说干预式，他决心告诉你文本一切真相，直接揭露其虚伪，然后告诉你我如何作假的方法。最早的干预式是法国作家的《伪币制造者》，早期的叙事干预还比较简单，到后现代主义文本时，叙事干预成了一种地道的元叙述。是一个我告诉你我如何写作的过程，关于一切技巧方法的过程。美国作家的小说《如何讲述真实的战争故事》，确实讲了一个越战中的故事，通过雷蒙、桑德斯转叙越战中他们玩游戏，误伤，误炸。但没有正面写如何战争，插进了大量作者关于战争的述评。这个小说说的是越战，倒不如说是作者关于战争一些极为本质的看法，更深刻地揭示了战争的荒谬。最后他说，当然，一个真实的战争故事从来不是关于战争，而是关于阳光，黎明的天光洒在河面上，你知道你必须渡过这河向山挺进，做一些不敢做的事。这是关于爱和回忆的故事，是关于悲伤的故事。是关于从不回信的姐姐，和人们永远不想听的故事（《美国后现代小说选》138页，青岛出版社）。这个小说只有桑德斯、雷蒙，基利越战见闻中的几个游戏性细节，例如误炸了手榴弹，误爆了105饵雷，杀了小水牛，玩玩拉线盘，在夜晚听到各种各样的声音。在一般人指认的战争中我们并没见到什么特异的东西，作者借这一些不断陈述他对战争的看法，不断强化这些就是战争。文本显然有另一个意图，用这些荒唐性的细节，加上我反复强化的真实战争，达到解构战争的目的。这时候文本中的叙述干预已成为揭示内在含义极为重要的一个部分。可见这种干预式既是形式的，也是内容的。并且把我们引入一个更深层次的思考，我们的虚构叙述到底要告诉读者，这些是真的呢，还是这些都是假的。如果是真，我们要保持和虚构认同，如果是假，我们要彻底揭露其虚妄。

4.寄生式。作者本人如同魔鬼附身，把自己寄身于某人某物，某动物。通过他的行为方式或视角来叙述文本中发生的一切。最常见的是以主人公的口吻叙述。这种寄生式自古以来均常有，是很好理解的一种方式。一般把它归为显示的方式。这是不错的。我所以提取出来，是因为这种方式中有一个第一人称——我，读者有时是很难分清主人公和作者我的差别。特别是那些自传式的，流浪汉式的，主人公是一个人物，但他又很难和作者绝对分家。这表明作者融入人物以后，在人物表述时留下了真实作者我的一些痕迹。这便导致了叙述复杂化。因此寄生式很难说是一种严格的显示方式。主人公变成了一种复杂的声音。寄生式的叙述古今文本很多，几乎不用举例，需要特别细心的是分析主人公的声音。什么语境下是主人公，什么语境下是作者声音。

言语的语式无疑是重要的，它与文本的叙述视角相重叠，特别是我们要找到文本的多重声音，语式便是一个极好的切入口。语式还决定了我们在叙述上选择了适合于作者本人的一种表达方式。如果注意分析中外文学史上的作家，你会发现许多作家他一辈子就适合一种语式，而且将这种语式发挥到极致。有的作家一

生却总在不停地变换语式，用不同的话语方式跟读者说话。区别二者根本上是和作者生活有关，与才学有关。比较传统的，总在一个地域文化里开掘材料的作者，容易使用一个固定的语式。一个不断游走，在不同生活领域活动，或者喜欢探索一点新方法的作者，他的语式是不会固定的。我以为四种语式各有优长的地方，每一种语式都能写出伟大作品。最关键的是在合适的语式中选择与它贴切的叙述对象。博尔赫斯的叙述很精致，也很独特。但他绝大多数的语式选择是讲述式。而乔伊斯的《尤利西斯》又尽量地剔除讲述的痕迹，而使用呈示的方式。因此我们不能从语式上孤立地判断文本的成就高低与伟大。倒是每一种语式都有一些特殊的技巧，需要我们应细心体察与琢磨，达到语式技术上的炉火纯青。

四、小说言语的语调

语调（Intonation），通常说语调指话语表述出来的音调高低、大小、长短、快慢。语言像旋律一样的起伏变化，在文本中的停顿与延续。因而可以说它是一个与客观声音有关的东西。我这儿说小说言语的语调要比上面定义的要宽泛一些，它包括语感、节奏、情调、分寸、韵味等。用一句简单的话说，指组成语境的一切要素。每一个语境都会有它自己特殊的情状与韵调，有一种难以言传的感觉在里面，这是语言的众多元素构成的，如同音乐一样有一个基础的调子。我把构成这种效果的一切元素统称之为语调。也就是说，语调不仅是一个语言的问题，它还涉及到语言形象的状态、质感、色彩、时空、速度等，并且它还包括我们日常说的，你的小说有没有语言感觉的问题。因此，语调是一个很复杂的问题。现在我们深入分析一下。

第一点，是哪些因素决定了语调。这马上就会想到客观决定论，或者主观决定论。从客观上看，任何语境都会有一个与之相适应的而且是最佳的语调。从这一点看，要表达什么样的意图，叙述对象的特征，作者采用什么方法均是要注意到的。例如说，你选择的是历史地域文化的，当代都市环境的，社会权力的上层领域，下层民众的日常琐事，或者是某个专业领域里的人物与事物，简言之，一个特殊对象便要有一个与之相适应的语调。因此调式跟着叙述对象走。我们似乎可以说，首要之点是特殊的叙述对象决定了语调。但马上接下来你会说，海明威有他独特的简洁语调，福克纳有他南方乡村的语调，巴尔扎克有法国上流社会的语调，曹雪芹有贵族家庭的语调。可见语调的特征是由作者独特的生活与才识所决定的。显然作者主体因素也决走了叙述的语调。这是第二点。

其三，言语的形式因素也决定着语调。试看一例：

一个晚上出了门，转身从寺后门中，走到了西房，进了小厅，穿过佛堂，又进了一带侧房，是悟通与圆静的房。转一小衕，一带砖墙小门，是妙智法明内房。当中坐启，两边僧房，坐启后三间小轩，面前摆上许多盆景，朱栏纱窗，是他饮酒处，极其幽雅。又转侧边，一带白粉门，中有一扇暗门，开进去是过廊，转进三间雪洞，一间原是阿金住，一间与贾氏。

（《醒世恒言》485页，江苏古籍出版社）

这是通过贾寡妇的视角写寺庙后面的禅房。我们读着原本是极清楚的，可感觉到是进入了一个迷宫。为什么会是一种迷宫的语调呢，在这么短短的一段文字中，通过了十七次转折，每一小句都带动着空间转换，始初三个转换还清楚，七个转折停在一处居室，但接下又转折三次，待你以为抵达时，越过法明的房又开始转折，三次，四次，五次，六次，仍然没到，给你一种永远没有穷尽的感觉，他玄妙是在你以为到处，它仍在转折，在坐启之后居然还有九个转折处。直到你头晕眼花的时候才落定。这里全部采用断句，应该不会有迷幻的效果，可是作者全部采用“动词+宾语”的方式，如同一个旋转的罗盘，这时视觉必然出现迷乱与幻象。这个例子很有意思，表述迷宫效果不用长句，也不特别布置曲折，或者交混杂乱，而是用极清晰的方式，用谓语带着你坐旋转轮盘，我相信方向感再强的人经过十七次转折之后，他无论如何也找不到方向了。

我们再举例比较一下。

而她的本来是很曲很红的嘴唇里，这一回又被她发现了一种用郁金香的颜色相似的红中带黑的胭脂。这种胭脂用在那里的时候从她的口角上留出来的笑意和语浪，仿佛都会带着这一种印度红的颜色似的，你听她讲话，只须看她的这两条嘴唇的波动，即使不听语言的旋律，也可以了解她的真意。

（《郁达夫小说选》202页，浙江文艺出版社）

她仍然头上扎着白头绳，乌裙，蓝夹袄，月白背心，脸色青黄，只是两颊上已经消失了血色，顺着眼，眼角上带着泪痕，眼光也没有先前那样精神了。

（《鲁迅小说全编》156页，漓江出版社）

虎妞脸上的神情很复杂，眼中带出些渴望看到他的光儿，嘴可是张着点，露出点儿冷笑，鼻子纵起些纹缕，折叠着些不屑与急切，眉棱棱着，在一脸的怪粉上显出妖媚而霸道。

（《老舍经典作品选》60页，当代世界出版社）

以上是现代文学中的三个名著中的人物，《迷羊》中的月英，《祝福》中的祥林嫂，《骆驼祥子》中的虎妞。三个女人却完全是显示了三种不同的语调，郁达夫细腻而抒情，是一种欲望的叙述。鲁迅客观而冷静，是哀其不幸的叙述。老舍杂糅而拼贴，是一种嘲讽的叙述。我们区别三个人的语调很容易，但看他们的处理方式，形式特征就得细致一些。郁达夫用比喻，竭力写出女人的颜色、肉感，句子很长。在句内有一种回环曲致，他选的是嘴唇，欲望之口，不写声音，声音通过无言表达欲望语言。鲁迅句子简洁，简洁得有硬度，用词汇作为主句，写眼睛，点出泪和精神，写的是一种不幸呆滞的状态。老舍在一小段文字内他让眼、鼻、眉一起上来有些杂乱，句子中使用词组拼贴，画一个人的脸，画出一些滑稽，甚至连人物的表情都有些嘲讽。这是三种语调，三种语调的句子在形式上可以区别，郁达夫用长而曲致抒情句子；鲁迅用短而冷静的客观句子；老舍用拼贴杂糅的嘲讽句子。三种语调是三种不同句子的配合。可见句子形式影响语调。

其四，作者的情绪也决定了语调。情绪对语调的决定分整体语境和具体语境。上文提到郁达夫、鲁迅、老舍是整体的，这与个人气质和社会有关，郁达夫是一种忧郁气质，热爱女性；鲁迅是一种激愤哀怨同情心理；老舍是一种达观诙谐嘲讽的生存态度。从这里看是个人情绪决定了文本情绪，但这不是单一的，社会情绪也是一个极重要的因素，一个社会良好的状态对作者，对人民与一切日常生活现实是至关重要的。例如上文三位杰出的现代作家都看到了中国那个年代的腐朽破败的社会现实，个体被挤压，都充满了对社会批判性的态度，但情绪受个体差异反应不同，郁达夫是悲观宿命的；鲁迅是愤怒反抗的；老舍是幽默讽刺的。但是每一个作品的具体语境不一样，他的情绪色彩浓淡大小会不一样，且基础也会不一样，那么文本的语调也就不会一样。同是鲁迅的小说，《一件小事》与《孔乙己》比较，前者充满了同情与反省的语调，后者却带有感叹不幸的善意嘲讽。同是郁达夫的小说，《沉沦》充满孤独但含有激愤，语调中有一种情绪在跳荡。《迟桂花》语调平实仅是一种淡淡的忧郁。在文本中有一种情绪显示出来的语调，很难从一句话、一小段落中清晰地分析出来，而是对文本的整体把握中才可以透露出来。最好的方法是通过两个或几个文本比较，写作对象不同比较，写作年代不同的比较，写作空间不同的比较，这样便能看出不同语调中的细致微小的差异。

其五，文本的节奏对语调的影响。文本中的节奏其实来自两个系统：一是情节因素的节奏；二是叙述话语的节奏。情节因素的节奏更多是事件本身的客观节奏。例如战争事件与刑事侦破事件节奏不同，人生和平时期与动乱时期的生活节奏不同，由此可见，事件变化的速度决定了这个节奏。当过军人和记者的海明威处理他生活中见闻的人物与事件，显示的节奏当然明快干净。而福克纳在美国南方的一个

小县那里，地域文化和生活节奏决定了事件是平缓从容的，因而他的节奏也就迂回曲致，从容缓慢了。事件本身决定节奏，但到了具体文本中节奏不是一成不变的。它还受制于另一个东西，即话语。每个人说话的语音高低语速快慢是不一样的。即便是事物的情节因素决定了节奏，每个人使用语言去组织它是不一样的，用不同的言语方式本身便有明显的不同节奏，长句和短句，不同地区的语言，个体的说话习惯，或者作者的思维速度，话语中词汇选择发音效果都会影响节奏，特别是话语的节奏至关重要地而且是直接影响了语调。湖南作家聂鑫森的小说《蟋蟀》中雨的声音：

有时如急管繁弦，有时悄然若无。雨梅每天都坐在寂寂的阶廊里，把手搁在红漆栏杆上，看雨溅出一院子满满的绿，看树下的青苔渐渐地变老，桂花因雨的缘故，开得非常稀少，那株枫树的叶子红不出热情来，却飘逸得开心。

另一篇《春风三柳》：

二柳是三个人中最能干的，做饭，炒菜，洗衣服，麻利得很。他知道三柳是个懒鬼，又好玩，会吹笛，拉琴，下棋，就是不会料理自己。

（《生死一局》286页　新世界出版社）

前一例是主人公雨梅对梅雨天的感觉，从梅子黄时雨的古典感觉中来，每个分句均与前句有联系，是叠套的滚动，听雨，看雨，辅之以桂花与枫树的韵调，语言在套声中绵延和肥肥瘦瘦的雨点感觉是一致的。这是一种抒情的古典意境的语调。后一例说的是三个姓柳中的第二个，二柳是个能干人，能干必然快节奏，采用了和三柳对比的方法，为了突出二柳能干，使用纯短句，均是动、宾结构，语速流畅而快捷，这是一种急切紧迫的语调。这让我们看到一个作者完全的两种不同的语调。并且在这种语调之后你看到的是话语节奏，《蟋蟀》舒缓，《春风三柳》跳跃。

总起来说，决定文本中语调的状态是复杂的是多元的，上文说的五点是一个极不完全举例。还有许多属于无形层面的因素，例如主题要素，叙述观念原因，作者审美理念，一定时期作者欣赏习惯，特别还有一个作者艺术敏感的东西，它也至关重要地影响文本语调。正因为构成语调的因素太复杂，这也看得出语调问题应该引起高度关注。

第二点，语调的元素及类别。语调的元素在我看来，凡对语调有决定作用的都在其列，范围比较宽广一些。如语言、语感、情绪、节奏、韵味、调式、速度等等都应归为语调的因素。严格意义的语调应该仅指声音的变化，如果仅指文字发出的声

音而言，小说如果不用于朗读，它则没有一个语调问题，所以不能狭义的看。刚好小说言语的语调其重要之点不是从发出声音而言，纯发音的应该指音乐，至少也能指到诗歌，诗歌的语调更接近音乐所指，而小说的语调是一种偏于内在的审美而言。它是由视觉转换为一种身体感的内在情景。文学文本都存在一个确定基调问题。这和音乐中的一首曲，例如音乐最基础是C然后依次升上去。小说虽不用这种定音器确立，但在意识状态下却有一个很准确的调子，有语感的作者这个调定得很准，而且连细微的差别都能体现出来。小说同是一个抑郁的基调，但具体文本时却又是千差万别的。这种极细微的差别都在作者的感觉控制之中，他是调动全部感觉在配置词语的色彩、重量、声音、形体、距离、速度，是在特别潜在的认知中调配出一个特殊的调型。甚至一个作者的语调还有许多先验的因素。

我们首先说语感。在西方文艺理论中我没有看到谈语感的问题，在语调中也没有语感一词。包括文学辞典中也找不到。我想这是由于语感一词不是一个严密的学科词，它有一点玄妙。什么是语感？是指一个人对艺术语言的敏感能力。最基本的是通过他的遣词造句，修辞手段。同时也是他对语言一种特殊的反应能力，进一步说还包括他对事物与人有一种艺术直觉的敏感，能发觉他与众不同的独特性。我有一次和耿占春俩人去古玩市场，我说在黑暗中躺在沙发上突然听到瓷器开片，对“铮”一词有了特殊的感觉，那声音像金属簧片在黑暗中“铮”的一声胀开，向上弹去，有一个优雅的弧形，在屋内荡动，接着又一声开片后一个清脆的“铮”弹上去，仿佛两颗金星参差地坠下来，满屋子金属质的铮，是黑暗寂静的共鸣，也就是这个铮划开了你思维的一道亮光，于是心里也有了透亮韵律。占春笑着摸了一下胡子，我靠着沙发看钧瓷也是这种感觉。对于一般日常生活中瓷器店老板，我问她开片声，她说，开片硌，哧哧啦啦，怪好听的。她不会去品味那铮的一声。她更不会想铮是胀开的，有与断裂的纹路。显然，我和占春两个对铮，寂静，黑暗，星，弹动，弧形等语言获得了一种多于原词语的感觉，有幻觉，联想，体验，品味，有一幅想象生动的图画。这便是一种艺术的想象。这个语感，既指对词语的感觉，也指对事物的感觉。一种良好的语感既有来自先天的，也有后天特殊的培养。同时他还是极为个性的反应，是一种反常规的体验与感觉。

我不喜欢被阳光照耀的感觉，因为它使我失去隐蔽和安全感，它使我觉得身上所有的器官都正在毕露于世，我会内心慌乱，必须在每一个毛细孔处安置一个哨兵，来抵制那光芒的窥视。……从后视镜里我看到一只苹果似的乳房忽然跳了出来，这一只年轻的乳房汁液饱满，鲜脆欲滴，富于弹性，它在阳光的照射下颠荡了几下。

（陈染《私人生活》3页，137页，作家出版社）

这段文字分两处取录，先一段便是异于常人对阳光的感觉，排斥，把阳光和个人隐私视为对立的东西。暗示个人心理不愿被敞开。而后一段刚好相反，看到自己的一只乳房像苹果新鲜活泼，特别是收句时乳房被阳光照亮了。这里便是陈染对阳光很私人的感觉，不同语境中阳光传达不同的感受。

一个声音大声喊出了我的名字，我心中一惊，瞬时觉得所有的眼睛像子弹一样落到了我第一次当众裸露的身体上，我身上的毛孔敏感而坚韧地忍受着它细小的颤动，耳朵里的声音骤然消失。

（林白《从北京到东营》155页，新世界出版社）

这是一个女人裸体的感觉，关键她是在声音中感受裸体，提供两个细节：子弹和毛孔。前者声音后者是声音的效果。这时艺术词语的力量是超常的，把眼睛比子弹这是一种极端超量夸张，如果接下来是心惊胆战，或者是刺中的感觉裂成碎片的感觉都会是前一声音的效果，刚好作者又反过来只写了小小毛孔的颤动，两个超量反向，使得言语极有张力，语感极为灵敏而有力量。

声音的出现，犹如花朵在黑暗中悄然绽开，起先略有迟疑和羞愧，转而渐渐清晰（好像已置身于外面的世界）终于被辨出是物体间相互的轻微碰撞。我专注地投入到倾听中，好像已置身于外面的世界，并且就抵达声源的附近。我判断那是玻璃的碰击声。

（《西飏卷》23页，云南人民出版社）

这也是写声音的感觉，没有运用特殊手段，仅仅只是细心地品察与体验，语感从容优雅。通过词语感受到事物极其细微的变化，等待有艺术敏感的人去捕捉它。

通过上面几个事例我们似乎可以总结一下什么叫语感了。

艺术语感是一种非日常的感受，是经过艺术感受、体验、想象之后的审美现象。

艺术语感来自先天的艺术个性，独特的感知能力。

艺术语感经过复杂的修辞处理，一定是多于原词语的东西。

艺术语感一定经过变形与幻象，有从物质层面到形而上的一个过程。

艺术语感必须对原语言进行语法的生成转换模式，是一种新的语言现象。

艺术语感特别注意对词语的品味把握，不断调整组合，实验词语在语境中作用与效果，但并不是逻辑性的，而是凭感性直观的方式去调整词语，有一种潜意识地创造。

艺术语感是一种限制性地使用语言，有种特殊的控制力，对语言、词汇、句子的音质、形状、色彩、重量、速度，长短均是恰到好处的使用，少了力量没到，多了又有夸饰，仿佛所有的词语都经过天平之后才进入语感的组织中。

艺术语感特别注意言语的节奏与韵味处理，这包括处理中的分寸感，犹如鸡尾酒的调酒师一样，全在感觉把握中。

每一个人的艺术语感是千差万别的，特别是组成文字后细微的差异更能体现作者的艺术感受能力，所以语感是一个个性化署名，一个自我性格化的表现。

我们已经总结了九个方面，其实它依然是不完整的，语感有许许多多的细微的东西，例如作家西飏夜晚对声音的感觉写得细微从容，这是一种特别优雅的语调，把语言调整得跟绅士出来在花园里漫步似的，如同企鹅在海滩上缓缓寻觅。当今社会的人都很急躁（急功近利），这时语调便不是一个词语本身问题而是一个心态问题了。有了艺术感觉转换成艺术语感，最重要的是艺术把握与控制问题。把握一般在局部语词的调整，控制则是整体，一个语段的控制是容易的，但一个短篇小说、中篇小说或者一个长篇小说你要控制好基调与艺术语感那不是一日之功了。使一部长篇小说像一支乐曲，大而言之像一部交响曲，使那种整体天然和谐，宛如天成。国外一般是在文体风格中谈到艺术语感问题，例如塞米利安就说成风格。我们所指的是具有表现力的语言。风格构成他本人的一个部分，这是作者在文本中一个非签名的艺术个性留下的印记。注意我把语感和艺术语感略加了区别，这表明日常生活中总也有许多有天赋者对事物对词语有特殊的敏感，他会说出这些特别的感觉，但他浑然不觉，他是一堆感觉而已，在文本中这种感觉还要经过艺术化处理，有感觉是前提，千千万万的人都有，他没经过训练，或者训练了仍不会控制表达，他依然不是艺术语感的东西。

上面说了这么多艺术语感，而且提到这么重要的高度，是一个艺术家首要的前提，那么应该专门详论语感问题，把它分列出来，如果作为一部小说言语美学无疑是这样的，这儿仅是一个章节的专论，更重要的我们如果不和一位作家直接打交道，我们怎么能知道他的艺术感觉呢？我们从文本，从文本的言语，最重要的，首先是从语调那儿得到的。我们分析语音、组词、造句，分析韵味、节奏、情绪、力度，从这些表达层面看到作者艺术语感的能力及差异。由此可见，语感和语调应该是互为表里的东西。意思是说，我们看到的是语调的东西，而决定语调不同的是语感能力，没有语调我们是无从知道语感的。这很容易例证，上文我举过南州市举办艺

术节。这是语言，公文式，没有语调，从这一段话你如何找到他的艺术感觉。由此可见语感和语调的关系了。

其次，我们说情绪。情绪是一个在文本中看不见听不着的东西，同样我也只能通过语调分析得来。关于情绪我们有几个前提要说：一个前提，情绪和感觉分不开，但又不是一样的东西。同时也是一种心理现象的直接反应。另一个前提是现代文本不谈情绪，因为情绪属于作者的，文本是要求把作者、历史、社会分割开考虑。再者，现代前卫性写作要求的是零度写作。再一个前提，情绪一般属于个性心理学和社会心理学的内容，文本言语中情绪是经过对象化了的东西，一种被修饰了的东西，应该是一种伪情绪，同时文字和词汇的东西根本没法把主体化的情绪定性定量分析，我们只能抽象把握。最后一个前提是情绪无论对个人，对文本语境，对社会，它都是一个动态的变化的东西，是非稳定性的，诗歌是种抒情文体，它更需要一种情绪作为基础，而小说是一种叙事的文字，本身就需要对情绪控制的使用，这是因为小说要求事物的客观化。因而情绪在小说中是一个十分曲折的隐晦的控制存在。如果从作家来说，我们把情绪可分为孤独忧郁型的，热烈激情型的，稳健沉郁型的，严峻冷漠型的，达观嘲讽型的五个大的类型；其次，这种以心理情绪和个体差异的情绪分类几乎是没有作用的，因为忧郁型的作者会千差万别，激情型的作者也会千差万别，同时一个人的情绪有主导面，还有许多从属性，不同语境情绪不一样，在有些作者那儿情绪是包容性的，既具有冷峻的也具有热情的，把两种对立情绪融于一体。所以孤立地谈情绪分类没什么意义，或者归于社会情绪学作意识形态研究。但从语调角度看，情绪却不能小看，很多情况下情绪对语调有决定作用。

> 时间和记忆的碎片日积月累，厚厚地压迫在我的身体上和一切活跃的神经中。它是多么残酷的一只硕鼠啊，每时每刻，它都在身边凋谢、流逝，但我无法阻挡它。许多人曾经使用盔甲或假意来抵挡它。我曾经用一堵围墙，一扇关闭的门窗和一种拒绝的姿态来抗逆，但都无济于事，除了死亡——那一块葬身的石碑可以拒绝它，没有其他方式。
>
> 白雪覆盖了那些残垣断壁和枯黄的草坪，仿佛给城市穿了一件外衣。一辆四轮马车从我的眼前驶过，马蹄无声，猫一样没声息，只是粗重的轮子发出枯涩而细微的吱嘎声，仿佛那马车也被罩在一层无形的网子里，闷闷地，缓缓地爬动。
>
> （陈染《私人生活》1页，80页，作家出版社）

前一段是绝望的情绪，后一段是孤独的情绪。前一种绝望是用的感叹言语的

调式,在绝望中她充满反抗。所以中间用了短句与词组间杂,还用了一个感叹词。(可以不用更好)透露了情绪与反抗,最后归于无可奈何的宿命。这是一种语调,作者用这种语调确立了整个《私人生活》的基础,文本开始后情绪可以在中间有变化,但语调保持了整体上的统一。同时这种语调还作为文本的整体象征存在。

后一段是客观描写。用的是长句,句子之间是连绵咬合的,句子的形式间断时,含义都是相连的。仔细注意在几个句子的尾词:衣,息,里均含有"i"这个发音,它是个长元音,常与悲伤的声音发生联系。言语的意象又是孤独、寂静、沉闷的。她的语调便是忧伤沉闷的。这两例说明了情绪对语调的决定作用。不仅如此,我们还可以看到一种特殊情况,即某一种情绪是恒定的,但我们却可用不同的语调去表现,第一段文字也含有强烈的孤独,第二段文字中含有委婉的绝望。两个语段表现出的调式并不一样。可见某种情绪我们可以抽象地指定它,但调式并不和情绪绝对等同,情绪虽然决定了调式,但某语调并不是某情绪的必然反应。从情绪在文本中出现的方式我们大致可以看出三种:显在表现型,隐在表现型,零度型。

显在表现型。在当代作家中莫言、张承志是很明显的,大有感情喷发不可遏制的奔涌之势。从传统来说,这大抵要算浪漫主义风格的作家。《北方的河》中是这样描写的:

> 陕北高原被截断了,整个高原正把自己勇敢地投入前方雄伟的巨谷。他眼睁睁地看着高原边缘上的一道道沟壑却都伸直了,笔直地跌向那迷蒙的巨大峡谷,千千万万黄土的山峁还从背后像浪头般滚滚而来。他激动地喃喃着,嘿,黄河,黄河。他看见那巨大的峡谷之底,一条微微闪着的白亮的浩浩荡荡的大河正从天尽头蜿蜒而来。蓝青色的山西省的崇山如一道迷蒙的石壁,正在彼岸静静肃峙,仿佛注视着这里不顾一切地倾泻而下的黄土梁峁的波涛。

张承志热烈的情绪也正如这滚滚奔腾的黄河,他是直抒胸臆的,气势如虹。这种情绪我们不难判断。他用的是一种什么语调表达呢?这么长一段话,其实它的深层结构很简单:主+调+宾。构成简单句,黄河经过群山。作者用什么办法来生成转换呢?基本上是扩张式,在主语前面叠加了两个长句,写群山的动态,这是一种隐喻,写山的运动,实际也是写黄河的运动,但黄河并没有出现。主语是通过作者说出来的,核心的结构仅是:大河+来。然后接下来宾语这个客体主体化了。群山在等待黄河倾泻而下。一个深层结构转换为好几个表层结构。而且每个表层结构的组合成分都大于深层结构的主干。为什么会多出了这么多东西呢?是作者要用一个深层结构拉动一个句群,或者说推动一个文本,他让深层结构的每一个成分都滚雪球,从

而扩展到句群。作者运用了一些什么手法呢？（1）夸张比喻；（2）对话；（3）象征；（4）描写。整个高原被拟人化了，重点在形体、动态、色彩上不停地叠合，使每个小句都成为一个意象让意象勾连，成为一个意象链，最后黄河生动起来了，具有一种伟大的力量。在这里，作者的情绪与奔腾汹涌一泻而下的黄河合流了。这种情绪是强力型的，表现出来的是长句咏叹调式的语调。前文所谈的《私人生活》开头其情绪也是显在表现型的，它不表现一种阳刚之气的力量，正好是另一种阴柔缠绕式的阴绵力最。而且是循环式的不断催发，使这种忧郁孤独的情绪充满《私人生活》的每个局部。我们无法比较两种情绪的好坏，这无法作价值评判，但表现出来的语调却能说出一些优劣来。《北方的河》或许是大气磅礴的有一种饱满奔腾的力量，但从表现语调而言总是显示直接而单调一些，相反《私人生活》情绪饱满是更内在本体的，表达出来的语调更曲折复杂，对人内在的精神状态揭示得更加细微。

隐在表现型。在当代作家中有汪曾祺、贾平凹、何立伟等。这里主要我们从表面语调中看出他们的大喜大悲，激动或者忧伤来，言语把他们的情绪掩饰起来要通过曲折的分析才能看到他们的情绪流动。

> 芦花才吐新穗。紫灰色的芦穗，发着银光，软软的，滑溜溜的，像一串丝线。有地方结了蒲棒，通红的，像一支一支小蜡烛。青浮萍，紫浮萍。长脚蚊子水蜘蛛。野菱角开着四瓣小白花，惊起一只青蛙，撑着芦穗，扑噜噜飞远了。
>
> 汪曾祺《受戒》
>
> 一种沉重的愁绪袭在心上，压迫着。她记起了在娘家做女儿的秋雨天，记起在小男人家秋雨天，今日凄凄惨惨的样子，心中的悲哀忧郁无处可泄，只在昏昏蒙蒙的暮色下，把头埋在两个手掌上，消磨了又消磨，听雨点喊喊嘈嘈，急落过后，繁音减缓，屋檐水隔三减四地滴着，痴痴想起作寡以后事情。
>
> 贾平凹《黑氏》
>
> 逦逦了两行深深浅浅歪歪趔趔的足印。
> 盈满了从河堤上飘逸过来的野花的芳香。
> 无涯的绿着，恰如了少年的梦。
> ……还咯咯咯咯盈满了清脆如葡萄的笑声。蝉声嘶嘶嘶嘶叫得紧。
> 远处一叶白帆，正慢慢慢慢地吻过来。忽然传来了锣声，哐哐哐……
>
> 何立伟《白色鸟》

汪曾祺写的湖上芦穗。湖景，田园风光。一种怡然自乐的欣赏情调，情绪是愉悦流畅的。词汇和句子并没写出他的情绪，而是通过画面的优雅恬静传导过来的。

不仅如此，汪氏写植物突出新嫩，写动物活跃，一种生命的清新感。别忘了汪曾祺正是用这种文字为男女主人铺床叠被，含有欲望叙事的味道，但他的语调悠然，用的顿顿挫挫的短句。

贾平凹写的黑氏女主人公，在这种环境里女人被男人抛弃了，一种忧伤的情绪是明显的，但这是人物的，我们却可以透过人物和雨景感受到作者汇入人物的一种忧伤与同情，反证的说法，如果作者不是同情他的女人，便会用一种幸灾乐祸的笔法。哀其不幸，这是一种悲悯情怀。文字细密使用的是一种连绵如雨的长调。

何立伟更是用一种镜头语言，表达一种旷达淡远的情调，方法是分行短句，叠字复音，把那种音韵拉长了又拉长，淡远了更淡远。上面三个人的情绪是曲折而细微地反映出来的，我们采用曲径通幽的方法是不难找到那个情绪的基调。知道情绪了，我们看语调，因三个作者的个性与学养的不同，各选的语调很不一样。何立伟以诗的韵调；汪曾祺则以散文笔法；贾平凹则以写意的渲染。各尽其长，我们仔细注意他们的句子构成会更有意思的。汪曾祺作一段话中用了十七个停顿，像舞动了一个节拍器地控制整个节奏。贾平凹一段话把愁和雨叠成一个意象，一段句子几乎用雨线串起来，特别在首尾扣起来，愁又和黑氏的状态扣起来。如同一大笔写一线雨，点点滴滴仅是飞白而已。何立伟完全是诗的节奏跳跃，你仿佛看到少年蹦蹦跳跳地远去了。纯然天良，浑然天成的情状。其实从情绪上，汪与何骨子里很接近，但俩人所选的语调是不一样的。

零度型。在文本中一种纯然客观的表达，一点情绪都不透露，更多使用中性语言，细细地分析，作者故意从句中把情绪抽空，透出一些阴凉、压抑、硬度，从句子的进程中你看不出他有什么走向，更无法找到情感倾向。这类文本国内不好找，西方也只有罗伯—格里耶的小说最为典型，我摘引他《嫉妒》中的一段文字：

> 弗兰克和A各自坐在两把模样相同的椅子上，椅背靠着木板墙。那把金属骨架的椅子一直没有人坐。此刻，第四把椅子的位置更加难以分辨，再也看不见山谷了。

格里耶的小说摘引多少都没有问题，他的《橡皮》、《窥视者》等长篇小说都保持这种零度风格的写作。这类语言特点是：客观写物，而且只在视角之内，不用比喻。

录话，人物只说自己的话，没有对话的含义，即语言不是意义的交流，只是简单的条件反射，是行为主义的。因而人物也高度符号化，剔除一切心理动机。

不断复现同一事物，但每次都变化角度，如照相一样拍事物的各个侧面。

混合，把许多事物割裂，穿插，放置一起拼贴，但不是主题或意义的并置，而是无意义事物的合并。

我这里提四个主要特点，别看他那些文字如用水洗了一般清晰，大量重复之后你便什么也弄不清楚了。其间它也同样有许多技术上的方法，如镶嵌，环合，迷宫，并置，断裂，短路，游戏等等。例如上文作者不厌其烦地写四把椅子的位置纯客观地存在，人物无名无姓用符号A代替，和弗兰克坐在一起没有任何思想上的交流，全是无意义的，比如天空晴朗，有蚊子飞，那条路，蕉林等。你一看到这种文字就会产生疑问，什么意思？它想干什么了？因为小说有传统以来，语言都是意义和目的的存在。我们一下进入了语言的迷局，这反而让我们格外的警觉，你会发现作者在文字里做了手脚，看似漫无边际的自由的文字，实际上是最严格地限制性写作。其一取消意义指向；其二剔除情感痕迹；其三剔除修辞手段。简单说，把句子一切复杂的外衣都脱掉，生硬瘦劲，你只看到互不相关的文字涌动，这给你怪异，幻象。例如一只球你把它挤空了，它突然鼓气反弹，在词句之外显示一种张力。要特别注意它和常规语言的区别，常规语言有浓厚的表意系统，可以用来干什么？作什么用是明确的。而零度言语剔除了含意，你不知用它作什么。正是这种无作用产生了特殊效果。

再次，我们说节奏。节奏（Rhythm）是一种语言在连续发音的过程中形成富有变化而又可以辨析的重音节拍的分布形式。在西方的文学理论中任何一本书都会谈到节奏。因为欧美是表音文字，他们重视发声。另一个重要的是诗歌一直是正宗文学，而诗歌中间节奏是极为重要的。在小说中谈节奏，我不是说不重要，一是他与诗歌和语音的节奏有不同的地方。其二小说的节奏不是我们用多少技巧去把握句子的，而更多的受制于一个作者的心理节奏。所以我们作为写作大可不必太在意，而作为文本研究是要注意的。一个很大的小说，作者一般都是心理节奏去潜意识地自动控制它。只有局部节奏，在句子之间调整时才意识到节奏变化。

这里要谈节奏是因为它和语调具有最直接的关系。我们先从语言理论来看节奏。最早的语言是不会意识到节奏的，而且有理性史之后，除了韵文讲节奏，科学，理论著作，说明文，一种语言流，它们没有节奏，因为那种语言的节奏对它们也没什么意义。节奏产生极可能是与讲演有关系，也就是亚里士多德的《修辞学》，人们在语言交流中发现了节奏的重要，在论辩中发现了节奏的重要。由此可见，节奏便是给语言安排一种秩序。不仅如此，它应该和记忆有关，有节奏的东西容易记，最早的韵文大多能流传是因为好记，有韵便有节奏。节奏使韵造成一种回环，韵，节奏，日常看来似乎没什么用，可是它和人的身体有密切的关系，身体是有节奏的，无论记忆、运动。身体内器官的调节，或者循环，这都是有节奏的。人们可以感知但看不见，所以节奏对于人体来说，它又具有一定的神秘性。无论如何是一个人

心理节奏决定了小说的节奏。当然这种节奏很大程度上它会对应于自然节奏。例如小说在极短之内我们还能一眼看到节奏，可是小说越长我们便越看不到节奏了，节奏变成隐形的了，节奏隐含在时空变化，情节进展，人物的起止转换等等各种庞大复杂的因素中了。当然长的小说我们会从一章一节，一段一段地去看到节奏，但这些和我们说的那种内在节奏几乎没多少关系的。节奏内在的更多和情绪、和理念有关。为什么说和理念有关呢?我们并不知道飞机、汽车、单车、马车的具体时速，但在购票处会具体告诉你交通的速度是多少，这是一个理念。我们对时空的判断在今天也完全是理性化的，我们拿时空去作为实用，例如旅行。我们对春夏秋冬四季的判断，农业生产的节律，都是我们对自然节奏的一种综合判断。在小说中的人物与事件都会去潜在地合乎自然的节奏。这个问题的复杂性在于我们合乎自然事物的节奏同时，每一人有他心理的节奏感，受本性制约，有的喜欢跳跃性强的，有的喜欢舒缓柔和的，有的喜欢有强度的，有的则喜欢延时性的，有的要刺激，有的要和谐。这种节奏上的个性一定会改变他对外部事物节奏的性质与功能。因此，在小说里谈节奏是一个非常复杂的事情。最好我们把语言的节奏和小说的节奏区别开，一般我们说的是局部语言节奏，这在诗歌中很讲究，而小说中最重要的是小说整体上的节奏安排。问题既然已经提出，我们两个方面都得谈一下。

长篇小说节奏。这儿作为一个问题的起点，在中国的传统中有一个大致的文化心理，例如喜欢把长篇小说写成一百二十回。为什么呢? 因为内部可用三十回，或四十回来循环。例证是我们的《红楼梦》、《水浒》、《三国演义》等。有意思的是话本中冯梦龙写单个故事也喜欢安排一个整体的结构，三言每一部均是四十回。另一部《初刻拍案惊奇》也是四十回。这时候的节奏与文化心理审美有关。屈原是诗人，他喜欢用数字九构成节奏。中国传统大约以三十、四十、一百、一百二十等数字构成大的小说节奏。另一个特点是中国在故事内部一般喜欢单节奏，这从大量的唐宋传奇中我们可以看出，一人一故事，到了清代的《聊斋志异》仍保持如此。发展到后来稍复杂一点时是双线节奏，用的话是：花开两朵，各表一枝。第三个特点是中国传统小说的节奏，最早期的基本上是人物为主，到后来话本鼎盛以后变成了故事为主。可以说基本上是故事节奏。如果从话本的角度看，中国故事成就是最高的。所有的节奏形态均可在明清的话本里找到，单节奏，穿插型节奏，双节奏，回环节奏等等。第四个特征是中国传统小说的节奏虽然是故事性质的，但却是基本上以显示人物命运的起伏发展为依据，附之以历史社会事件相联系。这无论是长篇小说还是话本，拟话本都是如此。话本一般都保持长度和完整性，《三言二拍》基本上都是中篇小说的结构，很少表现人物的局部片断。截取的都是一个相当长的时空段，大则一个家族兴衰，小则一个人物的沉沦。这里提出小说节奏特点

的四个方面是极不完整的。这里只是作为话题引出。我们还是归结到小说语言的节奏来谈论。并且看它和语调的关系。具体说节奏到底指语言的哪些东西，是否类如西方语言中的重音与破读等问题呢？如果这样我们注意语言的逻辑重音就行了。注意阅读中选用抑扬格，或者扬抑格，注意句子有几个音长也可以。这些问题是诗歌要特别注意的，在小说言语中我以为要注意的节奏问题是：（1）强弱，（2）停顿，（3）快慢，（4）长短，（5）升降，（6）延续。注意这些说是节奏，它也是语调的基本特征，实际在此基础上语调仅多出了音色、韵味、基调等问题。节奏并非一个单纯的外部形式问题。它和人的心理节律以及期望值有关，因为外部的日常出现的一敲一击，或某个震动，或者响了几下是一种自然发声现象，没人会说它是个节奏，当人们认定节奏时，他会制定这个响声符合于某规律，合乎于人们对某现象的想象，而且基本节奏以合乎人的身体节奏的感知，因不存在一种非人所感的外部节奏，只有人才把音节的序列感看成连续性，所以瑞恰慈有一个高明的见解：音节序列既是声音又是言语动作形象的（《文学批评原理》118页，百花洲文艺出版社）。在音乐与诗歌中倾向于发声的效果，因节奏要呈现为语言行为，而小说所言节奏更重视言语动作的形象。节奏应该从发生基质与形成效果上去共同判定，绝不可缺少声音与心理两个元素。由期待、满足、失望、惊讶组成的和谐结构，音节序列所带来的这一切，就是节奏。这就是瑞恰慈给节奏下的定义。节奏包括了声响的要素也包括了形象的要素。因为我们是从语言来说节奏，这个形象是指言语的形象，以区于音乐中的声音形象。先说停顿，言语停顿在小说中有章节、段落、句子停顿，这均有标志，是小单位分别用了标点符号，而且这些标点符号有情绪、语义、音响的暗示。句号表示完结，感叹表示情绪变化，省略表示未完成，冒号表示提示注释等。从功能上来讲，符号标点最基本的性质是节奏。停顿得越多表明情绪越快捷，停顿少表明滞阻与缓慢。把停顿推到极多极少均具有实验性，从人的普遍状态来看节奏适中是最和谐的，索莱尔斯的《女人们》的文本停顿几近一个长篇文字的三分之一，而意识流的文本又全无停顿。这都是极端先锋的写作，中国人喜欢短句，明快与简洁；德国人喜欢思辨长句；法国人喜欢抒情长句；英国人作品讲究典雅，一般节奏都倾向于慢，从句较多。我所引的汪曾祺与何立伟的便是停顿密度大，而且间之以叠字多。贾平凹的停顿便长，这个长是相对的，实际贾的文本也是短句多的。注意一点是汪曾祺的语音停顿虽多，有几个停点，但他的声音延缓接续的多，用叠字粘连，因叠字是状态的形象，语感是延续的，使两句在声音上扯不断。因而那么停顿也不显得破碎。这便显示了一个停顿与延续的技巧。停顿特别注意的是名词或动词。名词独立时形象感强有显在的意义，动词的停顿是一种顿挫的感觉，它不是力量的完结而是等待下一个力量的出现，例如杀人，动词之后接名词

是正常用法，但破句说，杀，杀未杀，杀未杀之人这才有了杀字的停顿。杀、斫、砍、劈，割了他的头。这也是杀的停顿。而杀人，杀到城门口，杀伤一个乞丐，都不是杀字的停顿而是一个事件的停顿。因而停顿要特别重视动词与名词。停顿的对立面是延续。延续是不断，把上一句接下来，这个承接很重要，停而不接，那么停的意义也就失去，承接不可用名词，而用该用有力的动词。这样使句子活起来。但真正接续作用的是连词、介词，形容词在词汇性能上讲，起延续作用的词类比其他的都多。所以短句中强调停顿时，便将这些起连接作用的词都给删除。否则停顿不出来。汪曾祺的那段话没有连词和介词。少有的助词他也放在句尾了。而何立伟的停顿在句子而不在词。陈染的《私人生活》她要的是延续表达出一种有长度的调式，她的停顿是不得已的，实际上停顿是为延续，这不同于汪曾祺使用叠词的目的，延续是为了停顿。所以在节奏中，停顿是第一重要的，但它必须和延续一起来考虑。只要一个文本存在，行为还在其过程中，延续永远是目的，而停顿仅仅只是手段。延续是长句，停顿是短句。中国人爱用短句，西方人爱用长句，性子急躁的喜欢用短句，性情沉重的喜欢用长句。两种句子各有妙处，各有优长，仅在于个人心理的思维的习惯。我个人喜欢长句，是一种超过中型的长句，在长句中并置意象，在长句中转折，尽量地让色彩与声音、韵味在长句中交错叠印，因而我的停顿一般都是为了延续。喜欢用短句的人，他的转折在短句之间，喜欢用短句把意象割裂开来，让意象、声音在短句中独立。鲁迅特别爱用短句，一种短促的力量：

> 阿Q礼毕之后，仍旧回到土谷祠，太阳下去了，渐渐觉得世上有些古怪。他仔细一想，终于醒悟过来，其原因盖在自己的赤膊。他记得破夹袄还在，便披在身上，躺倒了，待张开眼睛，原来太阳照在西墙头上了。他坐起身，一面说道：好好的……

这一段话中仅有一个短句超过了十个字。一般说来短句难以出氛围，但鲁迅的短句依然很有氛围与韵味。在《风波》、《故乡》、《阿Q正传》中氛围和韵味都很好，极有特色。相比较郁达夫便爱用长句，他所传导的忧郁与孤独也是极好的。我们大可不必太在意从长短句上去作好坏优劣的品评。

再说快慢。对于一个文本你摆在那儿无所谓快慢，只有在阅读过程中才产生快慢，但这个快慢是和个人见识修养爱好有关的，一个读金庸作品的人和《尤利西斯》比快慢是显然的，但一个热爱诗的人读，他又不会觉得《尤利西斯》慢，因而快慢因人而异。如果针对情节而言自然有快慢，情节是动作的摹仿，动作进程本来就有快慢。意象密度大的自然慢，人物众多的自然慢，场景阔大的也是慢，长句

过多的也是慢。情节速度快，短句多，单一线索发展快，因而快慢与长短是相关联的，越长便会越慢，所谓有话则长无话则短。短与快表明在言语中有提炼有压缩，长与慢表明在言语中修辞丰富从容而厚实。相对历史而言，古典时期人们对时空感觉及生活方式便会产生出许多又长又慢的小说，而当今社会是快节奏的，视觉文化高度发展，人们喜欢短而快的东西。

针对快慢与长短在文本中实际存在一个悖论，汪曾祺描写的芦花，按说十七个节奏，他的语调应该是快，但刚好相反，这段文字绵延舒缓，却是一个抒情的慢调。《私人生活》的开头是一个孤独绝望的慢调，整个文本也是一个舒缓的慢调，但我们分析她对时间碎片，对那种压抑一种激愤，一种反抗，致死方休，从内在情绪看，它又不是慢的，而是一种与情绪协同的快节奏。语调的长短，与节奏的快慢有关，但有时又出现一些相反的状态，我们必须对具体的文本和语境分析以后才能作出判断。

相对于故事与人物。故事是明快的，人物是慢的。故事自身也有快慢，矛盾冲突紧张激烈的节奏会快，表现日常生活状态就慢。整体与局部也有快慢问题。总之，快与慢是相对的，是一个综合调整和控制的问题。于是长短也会随着快慢的节奏变化，一切都不是机械的。值得注意的是每一个作者在文本开头都调整出一个基调来，大致会使用一个适中的节奏速度，或者某一文本倾向快节奏，另一个文本又采用比较慢的节奏，这一切都是根据文本对象和作者内心情绪及各方因素来调整的。

我们现在说强弱问题。强弱或许决定情绪的强度，还有来自事件重要与否。小说的强弱与诗歌的强弱处理会有极大不同，诗歌强弱一定在声音上，而小说的强弱是在形象的感知上，或者情绪在文本中的分布。这种强弱也是相对的，与之相关的另一对范畴，升降。针对情节而言，发展过程相对弱一些而在故事高潮上便强一些，人物在矛盾冲突中便会强一些，个体反思就会弱一些。情节和人物的强度均是组织化的结果，一部长篇小说均会组织几个有强度的集中的地方，而相对于场景转换的过渡便会弱一些。针对这种强弱便会显示一个升与降的过程，情节趋向高潮时是一个升的态势，当一个冲突缓和下来便处于降的调式。一部《西游记》，孙悟空每次去征服一个妖怪，都会有一个高潮。这个高潮是强势，而师徒几个上路在抵达另一个地方的过程则为弱调。《水浒传》从鲁智深、林冲、武松、宋江几个人物来梁山的过程中有强与弱的处理。没有一个是开始便一帆风顺地走上去。杨志流落到卖刀杀人，卢俊义是诱骗到梁山。突出这个逼字的时候，更显出了强与弱，升与降的关系。《红楼梦》的强弱没有一个如《水浒传》的直线状态而是交错的，总体上前半部是升上去走向鼎盛，后半部是降下来，但它的强弱是穿插的，在各种强的局部中又透出弱来，如元春省亲是强，但透过许多细节又显示衰弱来。一园子姐

妹聚会作诗是强的时候，又从湘云、惜春等透出弱来，园子中辉放出其美乐时，又不停地出现事故，这种强弱的配置均是穿插咬合的。强弱和上一个快慢问题也是互相咬合的。从语调的内部看，语感、情绪、节奏、韵调风格，没有一个问题是可以绝对分离的，都是相互联系的，甚至这种连接相融是极为微妙的。由此可见，节奏是一个多么复杂的组合现象。

最后，我们谈一个重复。重复原本是一种局部的修辞技术。重复又叫复沓。最小单位的重复就是叠字化。叠字最早是自然本身的反应。鸟虫的声音，植物的动作，万事万物都在重复许多同一的过程，是它们决定了重复是事物的根本属性。结构之所以存在，语言之所以存在，实质上都是重复的结果，从人物的话语看重复，从事物再一次的发生看重复。重复在文本内外表现了必然性。它不仅是万事万物的基本现象，同时它是小说一个最重要的基本技术。这不仅表现在发声系统。人物、故事、结构、话语之中重复也是一个最基本的手段。必要重复在日常中发生，我们习以为常，没感到重复。在文本中的重复我们是要和自然中事物的重复相区别的，因此，文本中不要那种机械的重复。它是艺术状态下一种有意识的重复。我们看看重复有哪些类象。第一，肯定是叠字化。上文汪曾祺和何立伟都充分地利用了叠字化。叠字化在一句之内的效果是有限的，要在不同的句子的不同音位上发生，才有那种复沓的回环之美。第二，句子间的重复。鲁迅《幸福家庭》中不断的重复五五二十五。还有十五，二十三，八十一等数字的重复。鲁迅喜欢这种简洁的重复。第三，对话之中的重复。这在文本中是常见的。孔乙己、阿Q便是经常重复自己，表现人物一种无主状态。第四，动作重复。人物由于某种习惯走路的，手势的，因为这种动作的重复成为情节中某种重大突破，例如犯罪。表现某人的文化性格。阿Q画圈。第五，意象重复。鲁迅小说《在酒楼上》写雪中那朵山茶花便在小说中前后分别提到它。另外头上那朵红绒花在另一个人物吕纬甫那里几次提到。第六，结构上的重复。最明显的是首尾重复，成为一个封闭性结构，还有在各段落中照应性重复，或者有意使某种段落再次出现一次，场景再出现一次。《伤逝》中前后几次出现为子君，为自己的句子，另外写名字叫阿随的小狗分别在几段之间，出现，消失，出现。第七，人物上的重复。小说中人物分出场的先后，总是要重复的，因为他是动作的执行者，人物重复不是指这种，是那种象征、神秘等意义的，这种人物的重复在文本中有不确定性，很偶然的，有时人物的重复仅是一种标志，一个特征，连名字都不一定有。或者因思念某一个人物出现了另一个相似的幻影。第八，意识与幻象的重复。例如梦境中重复的人与事。回忆本身意味着重复。想象，是一种增值的重复，这一类重复很重要，它在向人物的精神深部掘进，显示人性与潜意识中很多细微的东西，它在于揭示精神世界里的某种奥秘。

重复即节奏。没有重复绝不会有节奏。节奏有单一与复合，有紧凑与松弛。一部小说的节奏是复杂的，有时候是交替性节奏，即在两个相似性节奏互相转换交替出现。有时候是穿插性节奏，即在两个相同节奏之间插入另一个不同节奏。这在互文性写作时是常见的。有时是复合性节奏，特别是大长篇，人物、故事、场景均是一个复杂组合。《红楼梦》里人物众多，又不是线性故事。它的节奏颇不好把握，我们可以从事件分析，重要的可从人物的场次转换去分析节奏。有时候是回环式节奏，如同一种伴奏乐经常在文本的局部出现，从开始便是一个环扣，坚持到文本的最后，以各种方法和文本的开头咬合起来。这里主要说的节奏以什么形式出现，当然它绝不仅止于这五六种形式，我们在具体语境中分析，或许节奏还会更复杂。这里推荐一篇节奏处理得很好的《游园惊梦》，这是白先勇的短篇小说，以钱夫人观看昆曲《游园惊梦》为眼，把过去的秦淮名妓变成老将军夫人，而自己的金嗓子毁了，交叉在过去与现实的重叠中，写一个女人青春、身份、情调、趣味的多重失落，一种永远不再的怀旧和无可奈何的失落，全是感伤的语调，节奏却又处理得有跳跃性，这篇小说的节奏感从整篇到段落，从段落到句子都是东方式的，隐隐含着戏曲的节拍。通篇都是短句。我们摘取其中一段：

> 就在那一刻，泼残生——就在那一刻，她坐在他身边，一身大红大金的，就在那一刻，那两张醉红的面孔渐渐的凑拢在一起，就在那一刻，我看到了他们的眼睛：她的眼睛，他的眼睛。完了，我知道，就在那一刻，除问天——（吴师傅，我的嗓子。）完了，我的喉咙，摸摸我的喉咙，在发抖吗？完了，在发抖吗？天——（吴师傅，我唱不出来了。）天——完了，荣华富贵——可是我只活过一次，——冤孽，冤孽，冤孽——天——（吴师傅，我的嗓子）——就在那一刻：就在那一刻，哑掉了——天——天——天。

这是曾经红极的五阿姐哑了嗓子，成了今天老将军的钱夫人丢失了她一生最重要的东西。这节奏是从一个女人心里发出来的。这篇小说几乎把所有的节奏形式都表现出来了。可以视为我们短篇小说中的节奏经典。

接下来我们谈谈韵味。西方理论没有讲韵味的，而东方却极为重视韵味，可以说它是诗歌与小说一个极重要的问题，韵味是语调的一个魂，没有韵味还谈什么语调。我们实际要的就是有韵味的语调，没韵味的语调仅仅是一个腔。或者娘娘腔，或者硬汉腔等等。韵味是独特的仅属这一个文本或者仅属于这个作者的。韵表现为声音的，味则表现为个体的特性。但韵味非一般的声音个性，它应该具有诗的、艺术的、思想的性质。独绝的韵味在适合小说中甚至只能感受体验到，无法用语言表达

出来。韵味作为艺术语言它是核心，是最高品位的东西，甚至决定了一首诗一篇小说最后成为经典。许多作家也因为他语言上的成功得以扬名后世。这里有一个重大的理论问题要讨论。即一首诗一篇小说语言是否为最终的决定因素，特别指小说。新亚里士多德派埃尔德·奥尔逊的意见是，语言是作品中为形式目的服务的要素之一，它始终不是最重要的要素之一，语言只是文学的必要条件，他决定性地认为，某一语言受制于作品中的其他各种东西。其二，表达时的语法意义和我们从中得出的推论之间存在着一种重要的差别。而詹姆斯·费兰结合对《洛丽塔》的分析之后得出结论：特殊的语言对该作品的成功起了关键作用。（《来自词语的世界》203页，安徽文艺出版社）这个论争也许可以永远持续下去，因为每一个人都因此而列举出正反两方面的很多例子。其实这表明了两个方面的因素都作为小说中存在的现象。一部小说的成功是归因它多方面的要素，这是毫无疑问的。但事实上中外文学史不乏这样的例子，一部小说因其语言上的贡献而流传后世，许多作家也因为他语言上的独特贡献而具有重要的地位。我们如果各执一词，会永远争论不完。应该怎样去理解这个问题呢？一方面中外有许多名著，是因为该作品综合的因素，例如故事情节、人物、主题，包括作品整体上的完整与统一而成功，并不因为它的语言特别。例如《三国演义》、《西游记》、《嘉莉妹妹》；但另一面又有许多名著如果没有语言上的成功，它效果会大有问题。《红楼梦》与《金瓶梅》中的日常生活语言，《红楼梦》之优雅，《金瓶梅》之世俗是非常有特色的。关于《金瓶梅》并非是该小说成就不高，而是因为性欲的表达在伦理上受到限制。在现代沈从文、朱自清就是因为语言上的贡献取得独特地位。有些单篇如《荷花淀》、《受戒》、《白色鸟》均是因语言的成功而确定为名篇的。因为文本的综合因素和因为语言的现象是并存的。我这里强调的是一个小说的成功，语言又确实是关键的因素之一。这个反证不难，我们以鲁迅、老舍、郁达夫为例，假定把他们小说语言都换成一种模式的标准的普通话，或者是混乱而毫无特色的语言系统，他们的小说也就不复存在了。我们用一段话为例：

> 妓女多靠商人维持生活，但恩情所结却多在水手方面。感情好的，互相咬着嘴唇咬着脖子发了誓。约好了，分手后各人不许胡闹。四十五天或五十天，在船上浮着的那个，和在岸上蹲着的这一个，便同样待着打发这一堆日子。尽把自己的心紧紧地缚定远远的一个人。

这是沈从文小说《边城》中的话语，韵味悠长，平实简约。有很多经典语段让人百读不厌。如果改成：妓女在商人那里挣钱，感情多在水手身上，他们指天发誓分手之后相互守约。十天半月，船上和岸上的人都那么打发寂寞的日子，但心里是

互相惦念的。意思和上文一样，但艺术韵调一点也没了，因而这样的文从字顺的大众语言，艺术作品中便不能要了。上文所举的《白光》、《在酒楼上》、《骆驼祥子》、《沉沦》都是风格独具的语言。当代作家中阿城、莫言、贾平凹、孙甘露、陈村、韩少功、何立伟、陈染他们都是独具语言特色的，一定程度上说他们的成功得益他们语言上的贡献。

还有一个本质上的问题，解构主义，后现代主义以来，理论家和作家是不相信语言的。历史语言已经中心化意识形态化。我们的任务是破解语言的逻各斯中心，过去所钟爱的语言从美学范式上讲如沈从文、鲁迅，或今天的白先勇、阿城，从本质上来说是一套逻辑语言，追求精练准确，优美流畅，从根本上来说是一种语言幻觉。语言本质上是不确定的，它仅是一个事物代码，是约定俗成的，是多义多维的。因而我们的文本考察是不能侧重语言的，而是文本各要素之间的总和。结构主义是语言学起源，它的分析却是文本的形式系统，叙事分析涉及到语法那是一套模型，一套规则，并不是一套活的言语。他们把语言分成了许多结构模型，重视的是规则，而从语言的表层看，它天生的是不可靠的，这涉及到语言意义产生的差异原则，能指与所指的约定俗成。因而任何语言表达都是非完善表达，均是多义、歧义的表达。因而传统的语言在后现代那儿崩盘为一种碎片。后现代的这种破坏其实也给我们提供了一套启示，怎样重建和创造我们新的语言系统，建构一套新的语言美学规则。

今天我们回过头来看，我们小说语言中有哪一些韵味，我们可以作一些类别上的鉴定：

第一种，地域文化味的语调。这在中国应该说是一个传统，这方面成就也是最大的。代表性作家应该是沈从文、鲁迅、老舍，代表性作品应该分别是《边城》、《阿Q正传》、《我这一辈子》，这里是从语言方面说的。地域文化的韵味其实应该在该地区的口语上，值得注意并不是所有地方语，我们摹仿一套就成，如果这样还是属于语言的，而非言语的。重要的是我们对这套语言的提炼，特别是有表现力的关键词。另外便是叙述语言，鲁迅的《祝福》便特别的地方文化感，但祥林嫂的人物语言并不见得有特别多的地方语。叙述语言在于重现历史文化的场景与氛围，并把民俗的东西交汇进去，《祝福》便是从绍兴年节开始写起。《风波》从晚饭开始写起。这种场面选择都是有意味的，适合于风俗表现。

地域文化决定语调的味道，那么同一地区便会是一个韵味了。其实不然，韵味除了客观对象、环境的影响而外，更重要的还在作家本身。沈从文的语言有一种淡泊悠远、清新俊逸的韵味，有别那种紧张急促浓郁厚实的韵味，他有意把句子拉长，拉得散淡，讲的是回环曲致、连绵流畅的言语推进方式。在《丈夫》中的妇人，她们从乡下来，从那些种田挖园的人家，离了乡村，离了石磨同水牛，离了那年轻

而强健的丈夫，跟随了一个同乡熟人，就来到这船上做生意了，做了生意，慢慢地变成为城里人，慢慢地与乡村离远，慢慢地学会了一些只有城里人才需要的恶德，于是妇人就毁了。我们看他的句式：从（两个介词）——离（三个相同谓语）——做（两个相同谓语）——慢慢（三个相同状语）是后一个因果式。这段话是六个节奏可以写尽的，按他的原句压缩，但却没了韵味。这儿处理为十三个节奏，在原基础上翻出一倍。这种大胆的拉长与重复，却是他的韵味也就在中间拉出来了。鲁迅的基本原则是压缩，例如《狂人日记》一行，一句话。今天晚上，很好的月光。结尾部分两个小句分行排，成为一个段落。上文举的阿Q回土谷祠，仅就一个短句：太阳下来了。当然鲁迅也有使句段拉长的，例如阿Q想到四年之前的饿狼，用了十六个节奏，每个节奏并不重复，节奏之间的张力是形象的张力，表达的是人与狼的冲突。这一些都形成了鲁迅精紧的语调韵味。

第二种，传统的精白，口语中杂以文言词，保持的是说书人的语调。汪曾祺的《受戒》开篇介绍人物，地名如同说书。讲那个庵，菩提庵引出了各种庵，最后说荸荠庵不大，大者为庙，小者为庵。承接了中国话本的传统，对白很粹很精，讲究下句对上句的部分重复，或者错杂互文。贾平凹是这种语言的继承者，讲究精白，短句，简洁。例如小说《小白菜》她幕后一叫板，掌声便响，千声锣，万点鼓，她只要现个背影，一步一移，一步一移，人们一声地叫好，小白菜还是不转过脸来，等一转脸，一声吊起，满场没一个出声的，咳嗽的，吃瓜子的，都骤然凝固，如木，如石，魂儿魄儿一尽儿让她收勾而去。不仅语言是说书人的，叙述的方法也是话本的。他绝不把句子拉长，极为干净简洁。这是一种什么样的韵味呢？语言转接速度快，画面感好，动作是连续性的，是一种特殊的亲近的口语，使作者、读者、人物的距离大大缩短，像和你家长里短的聊天，但又有一种语言节奏在中间起落，这似乎是一种民间文学的味道。鲁迅小说中也采用精白，但它显示是一种集中的力量，有一种冷峻的嘲讽在中间。也间或用一些文言词。关于文言词的使用主要使语言简略，另外是雅俗于一体，这些文言词大抵在字中，或者转折，连带词之中，增加的是一点雅趣。这种情况在当代年轻作者中几乎没有了。这种叙述的语调主要透出一点学养与丰厚，使文章有些雍隆雅致。20世纪60年代以前的作者还有一些，聂鑫森的小说便保持这种味道。

第三种，体验化幻想式的言语方式。这种言语与西方翻译和今天生活方式复杂有关。我们中国文学语言几千年来均是一种外部的描绘摹写方式，指向外部，在21世纪今天，这种语言肯定是不够的，语言应该指向人们复杂的精神面貌包括人们一些极端的感觉体验，一些思想的飞扬，一种梦中意识的流动，在幻想中的一些变形物象，联想中的零乱错杂，情绪中一些绝对对立的感受，今天要求表达思绪中一些极限状态，一些超宏大超细部的思维流动。简单说，这时候言语指向人们思维和心理的内

部的，针对传统的外部语言，我们姑且叫它内指语言。运用一个什么更准确的概念，似乎无法在语言学的概念里找到。比较确切地说，应该是内在感觉和幻想的语言。上一个世纪中已有一些迹象，那是从郁达夫开始的一种孤独忧郁的抒情式语言，接着有施蛰存、刘呐鸥他们的新感觉语言，有废名的象征式语言。当代有孙甘露的《访问梦境》、《仿佛》，陈染的《私人生活》，这样一个语言的简历表明他们创作使用的一套语言系统和汉语关系不大，更接近西方语言，其实当代文学评论也有误区，把这种语言现象指认为是向西方搬来的，事实并非这样。更重要的他们指向人们的内在体验与幻想。从重视对象客体的描写，转向于对内在主观的自我扩散。但是这类言语方式在中国主流文化里是要被批评和排斥的。因而止于今天，这类语言在我们创作中还不能作大量的举证。例如还可以说到格非、林白、残雪，许多人会认为他们也是这种内指性语言，其实差别很大，他们三人包括还有吕新是一种新意象式语言，虽指向了内部，但还是用具象、泛意象，特别象征的形式指向一种描述，而不指向人们的精神感觉状态，因而，他们实际上还是另一种外部语言，可以属于第四种言语韵调。

我比较推重这种揭示感觉体验，积淀在精神意识深部的言语方式，关键是要求我们揭示意识的奥秘和精神的独特性来，不能只要西方人思想理念的一种翻译，提供一种今天我们民族对当今世界思想认识的精神反应。除了精神所指不够丰盈外，从语言感觉上，看陈染和孙甘露都是这方面的代表。他们提供了我们过去没有过的语调方式。

第五种，幽默嘲讽式韵味的语调。这种言语方式应该是从老舍开始的，最重要的代表应该是张天翼。我们已列举了他许多例子。当代作家王蒙保持了那种嬉笑怒骂皆成文章的味道，但语言的外表太张扬反倒不如更早的作家张天翼的嘲讽。更年轻的应该说王朔、刘震云及至后来的王跃文、肖仁福的新官场小说都是走的反讽这一条路子。我以为这种嘲讽式语调在今天不应该流于表面，而应渗透到形象与事件的荒谬上去，使文本的内部充满张力。如果仅流于语言表面容易失之油滑。刘震云早期写单位，人物低于语境的小说内在张力十分好。语言的表层平易口语而内在却有一种冷漠辛辣的力量。

> 下班了，老何买回家一只烧鸡祝贺，小林也就跟着买回家一只庆贺。回家小林老婆却有些不高兴，问为什么买烧鸡，花那么多钱。小林兴冲冲将原因说了。老婆说，那也不该买烧鸡嘛：为入一个党，值得买那么贵的烧鸡嘛，买一根香肠也就够了。
>
> ……（跳过去很多章节）
>
> 但他不知道这地方对不对老婆的心思，所以带着好消息回家也提心吊

胆，接受上一次的教训，为了庆贺，买了一根香肠。没想到回家老婆听到了这消息倒高兴起了说：牛街好，牛街好，我爱吃羊肉，再说只要脱离了这泼妇，让我上驴街也可以。又问为什么买香肠，不买只烧鸡？

小林说，上次买了只烧鸡，落了一顿埋怨？

老婆说，上次是入党，这次应该买烧鸡。

这里通过小林老婆的价值观估评，当然分房比入党重要多了。这里把一个重大的政治估评与一个世俗生活估评颠倒，而且是不动声色的辛辣，自然还有谁也没法挑剔一个家属在生活化中的嘲讽。在平实的表象下是一种特别的恶毒。

第六种，小说的诗意语调。从传统来看，何立伟、沈从文的语言都充满了诗意。但我们注意孙甘露的语言同样也充满了浓厚的诗意。他的《少年酒坛子》在分段分节、分行挑列时均有些诗化处理。在这个类型中，一类是传统诗意沈从文为代表。另一类是现代诗意，孙甘露是重要一个，但现代诗意要揭示现代精神状态与实质，因此我们要呼吁新的精神文本。比较传统和现代，前者典雅和谐，柔美清新；后者冷漠复杂，意念性的幻象，一种内在矛盾的张力。

语调中似乎还有一个西方常谈的风格概念，传统写作风格极为重要，有风格即人格的说法。但20世纪60年代以后零度写作风行，更早有艾略特也反对风格写作，现代写作强调的是作者从文本中退出来。于是风格在今天似乎变成了一个陌生的词儿。其实无论什么方式写作，作者都会在文本上留下痕迹，例如新小说派，葛里耶、布托尔、萨洛特、西蒙，他们属于同一小说派别，但是你把《弗兰德公路》、《变》、《天象馆》、《窥视者》四部作品摆在一块儿，读过他们别的作品的人，一下就能判别谁是谁的作品，我称这为一种隐在的风格。这种隐风格也许永远都会有的，仅在于它在作家和文本中没有过去传统中那么高的位置了，慢慢走向非个人化写作。

在语调中我们谈了语感、情绪、节奏、韵味。其实还有基调、声音、速度等问题可谈，我把声音、速度纳入叙述中去了，关于基调我在谈小说的音乐性时还会论到。在小说言语中我把语调作为了重点。一般的语言重心在文本和话语方式上。话语方式实际是一个观点概念或视点，显然它是属叙述的表现层。文本是一个整体概念，它大于结构、语言、叙述、人物、故事。传统的文学理论把语言作为通论中的一部分把它放在形式与内容之外，或者把语言作为形式中的一个点。我把言语作为小说的一个元素谈，目的是在于把言语的东西落实到小说的所有的细枝末节中去。而在这个中间强化了语调，正是在于它可以落实到语言最细小的单位去，包括字词的发音，词语组织的原则，（这一点会在先锋写作中谈到，因为这是一个比较大的问题。）正因为语言可以落实到最细小的单位，所以言语便因此有了基本元素的含义。

第三点是语调的作用。上面说了我把语调作为重心，而且把语感也纳入其中，许多分类我也从语调角度。一部小说我以为语言的调式是会渗透到从读音开始，到字词，到句子，到语段，最后是整个文本。类似于一部交响乐那样，它的音调从头到尾都会是和谐统一的。是一个笼罩性的东西，中间稍有走调，整部交响曲就完了。因此，一部小说语调便是一个笼罩性的东西，几乎从文本的标题开始到最后一句话，都应在统一的语调之中。因而语调对一个文本有制约作用，但它又因其调式促成了整体上的统一。语调又能使整个文本饱满和谐。一小说的语调成功很大程度上也促成了小说的成功。这就是詹姆斯·费兰认为的语言对小说的决走作用。我以为是极为关键的作用。

五、小说言语的语象

语象这个词在欧美文论没有，只有形象（Imagery）是指一切文学作品中的艺术形象。形象学是文艺理论中一个最基本的问题，小说中说形象，主要是人物与事物的形象，是生活再现的典型形象，含有个性与激情，具有独立表达意义，既是作品的主要内容，同时又是一种表达手段。欧美在诗歌中讲形象是意象，俄国自别林斯基起讲形象，比较稳定的形象学概念，主要指人物，类及事象，因为西方是表音文字，所以还会有声音的形象。这个形象既指内容，也指形式。新批评派讲的是意象。提出用icon代替形象。因而称icon为语象。但这个词指的语言形象（Verbalicon），包括声音形象。而汉语特有的语象，由象形引起的视觉形象相关。它倾向于指汉语的外形特征。西方形象与意象在词象上变化不大。而在中国是把意象用在诗歌分析中，形象用于小说分析中。如果专题是形象学，则是研究象的学问，包括我们意识到的表象，意象，具象，幻象，泛象，形象，图像，音像，视像，联象等这一些都集中在创作发生学上，谈的是形象怎么产生，又如何表现。形象作为主体论，研究的是呈现方式。从声音、视觉与心理来界说，应该说在诗歌和小说中都已成为一个普泛的事实。但是各人所论的形象是一个含混的概念，新批评意象是指的比喻成为形象化的描写，是事物唤起的形象感。另外在诗与小说中有一种形象化描叙，是指的一种灵动的表现手段。从文学总体形象而言，一般应该指通过叙述或修辞手段表现出的，一种由读者可以感受到的形体，一种被记忆的特征。因而形象学是一个大课题。

我这儿说的语象是和文学形象有差别而又有联系的问题。西方语言是表音文字，是以声音激活形象，这种与汉语有极大不一样，汉字是象形文字，是与事物本身直接贴近的，在视觉中汉语有直接的形象感，特别是许多名词：日月舟山田等词它是事物的直接显示，这表明汉语有语象，古往今来，中国的文学家都利用这个优

势做文字游戏，此其一点。

其二，文学理论中研究的是形象发生原理。我这儿注重的是读者接受原理，意思是如何组织语象，让读者获得形象的审美感受，这是在言语组织的技巧层面，使语象获得一种效果。例如汉字传统一直是竖排的，现在按西方习惯改横排，这二者是有语象变化的。再如表音文字的复数是在词本身变化的，中国复数是一个数字，还产生了特有的量词。另外词汇重叠也不一样，而分语象重叠与语音重叠。我说的语象是要研究言语形式上的变化，及它产生的心理效果。

其三，语象要调动个人的幻想能力和通感能力。这在西方也一样，但我们要利用汉语的优势，充分发挥感觉器官的效用，使语象包括听觉、视觉、触觉、嗅觉、味觉、温差、动感、色感、力感、质感所有综合的感觉都携带上。语象要充分发挥唤起的性能。汉语作为思维方式，它特别不适合表达流动感，西语则不同，它本身便有一种流动。当汉字一个个在我们头脑飞的时候，它转换的多数是一个个固体的符号，连接的也是一个个具体物象，我们要使中国语象具有流动感就必须采用一些反常规的做法，例如说符号之间的空白，波浪线，语言节奏的拉长。要表达复杂思路时也要尽量利用语词形体上的差异，快节奏的转换等方法。我们总是千方百计的造象，用各种感觉使象有逼真感稳定感，其实在今天的科学与知识系统，我们充分发挥幻象能力，使象混沌起来。象的清晰是秩序化，我们可以非线性化，可以变形，可以差异组合，总之我们可以利用多种方法使象的结构与解构产生张力。

其四，传统讲意与言的统一，言为表达意的。语象也一样，讲的语象一定要达意，但象和意并非完全统一的，象的表意部分多数能说，也有不能说的，靠象的呈示过程中让接受者去感悟。象可以表达意，也可以表达一种幻觉，一种音象触动情绪，一点色彩的飘逸，总之，感觉体验的意是无穷无尽的，特别是它微妙的差异，象并不一定能表达，所谓古人感受的得意而忘言，表明意有许多不能说的。如果要使意达到表达的极致，就要在象上下功夫。例如象的组合可以是相同的叠合，反差的叠合，或者相邻的配置，还可以利用后设性语言对象释义注解。我认为还有另一种语象，不要刻意追求意的表达，让象审美化，在一定语境内，象自身能传达多少便是多少，甚至产生歧义也是好的。在结构语言学里面便是能指的任意表达，极端者便叫能指游戏。我一直看重这种把语言作为审美的表达。

接下来看看我们对语象的感知，作为小说我们面对的不是音乐，不是图画，也不是实物，我们面对的是一行行符号，文学的符号，它会显示如下过程：

一、文学所引起的视觉感受。（符号印象）

二、这些文学所凸现的单个形象。（独体形象）

三、词与词，句子与句子组合的一个连续形象。（关联形象）

四、头脑中对该形象复现的画面。（自由形象）

五、与该形象相联系的人物事物的意指。（意象）

六、情感，意绪，心理对该形象接受的程度。（心象）

七、对形象的意识状态，价值，审美的评估。（价值形象）

八、最后是我们处理该形象，记忆储存或者说出来。（造象）

我们通过阅读以后完整地把一个语象说出，大致得这么八个阶段：符号印象，独体形象，关联形象，自由形象，意象，心象，价值形象，造象。我说的是一个完整的过程，对待文本的语象，接受者只是在接受最重要的形象时有这么八个过程，而多数的形象只是通过视觉搜寻，在头三步中通过筛选大多数语象已被舍弃，或者大脑高速组织成关联形象，如果不构成自由形象，或者意象，那么多数语象是流逝掉了的。注意诗歌和小说不一样，诗歌语象不仅是视觉的，在文学符号形象时还带有不出声的默念，在关联形象时诗人还会复呈出节奏，而小说语象被动多了，它完全由符号带动视觉，没法做到默念的过程，这是因为小说是连续性语象，长度大大超过诗歌。因而小说语象不易记忆。

从语象接受来看，我们可以阶段化，基本上是从生理理论上看待，第一层面是视觉层面，第二层面是感官层面，第三层面是心理层面，第四层面是思维层面。作为小说一万字，三万字，十万字，百万字，那里有千千万万个语象，悲剧在于进入记忆层面的语象少之又少。因而作为写作我们一定要有意识地让语象按比例冲刺到一个特定的层面。特别是核心的形象必须要进入第八个阶段，读者通过你的语象他二度创造出了新形象，你的语象才能算成功了。

下面我们看看语象的组织与分类：

日常生活的语象是散乱的，瞎聊天，多几个符号少几个符号没关系。但是一个杰出的文本，语象很多，它是精心组织了的，有必不可少的核心，也有辅助性的，有故意与核心语象不相连的。总之，目的都是为了达到自己的审美创造，达到读者最大可能的接收。于是，选择什么样的语象便摆在第一位了。汉语语象经过了几千年的锤炼已经很精粹了，首先得从中国的文化心理习惯来考虑，历史上特别是小说是经过文言小说、话本和拟话本传承过来的，中国小说绝对优势地保留了口语的形象，独体形象，动态形象占优势。中国漫长的历史是伦理社会，人心趋于正面价值，亲和英雄，崇尚善良，且容易从好坏美丑二元对立中做极端选择，在语词上也倾向于优美和谐的审美特征。语象选择大致有如下几种：

1、自然风景作为首选，北方造山，南方造水，男人选树木，女人选花草。东方审美倾向于阴柔，很长时间来，月下、竹林、小溪、小桥、泛舟、书画均为文人情怀的喜好。中国有漫长的农耕时期，人们保持着和自然的亲和，唐诗宋词大最的是这样的

语象。如果一部大长篇小说没有许多自然风景的插入，读者阅读过程中会很累，自然风景让人放松。

2、文化原型的选择。生活文化中是吃穿住行。传统中人们很讲究居住，北方四合院，南方是有天井的房子，中国人的院子与胡同作用都是一种隔离封闭的，心理因素是稳定宁静，对栖息之地很讲与自然的融合，在有山有水的地方旧时喜欢青砖，黑瓦这才和绿色环境相配，有一种不张扬的和谐感。门面讲究装饰，用于门面包括窗、台级、廊柱的词汇很多。居室的语象比行走的语象多出很多，这反映人的心理求稳求静，不喜动。吃的语象比穿的语象多，中国饮食文化很发达。中国味是什么，是综合。所谓五味调和，一部《红楼梦》写尽了多少吃上的精致的味，味的语象一定要品，所以产生品味一词，并延续到许多审美的领域，演化出多少语象。

儒释道三教是中国人的精神支柱，到今天我们的心理结构依然不可能全盘西方化，由此而演化出人际关系，人生态度上产生了许许多多的语象。今天中国的官场依然不同程度地沿用了这些文化的语象，其中有许多腐朽恶劣的语象。与此相应的还有文化娱乐，仅是近二十年来被西方娱乐文化冲击，又产生了新的语象。但人们骨子里仍潜伏着传统中那种高雅的玩乐。

3、个体无意识选择。为什么语象提无意识的直觉。在日常观察中，共同的语象对不同的人感知它是千差万别的。这就涉及到意识深部对某种语象有天然的敏感性。大的说，北方之于雪与冰，南方之于竹林与芭蕉。这是自然的暗示。中国传统是木材质的建筑，西方人传统是石材质的建筑，东西方各自喜欢的受一种地缘文化暗示：这比较好理解，但偏偏有相反的例证。某人天性喜欢和他文化环境相反的东西。东方人喜欢石材，西方人喜欢木材。因而我这里提出语象的直觉性。在三原色中红黄蓝，各有喜欢，但偏偏有人不喜欢纯色，喜欢过渡色，特别一些视觉、嗅觉、听觉属于人本性直接感知的现象，最能显示一个人的直觉敏感。我个人最喜欢湖蓝色，那种轻盈能让人化在里面。但多数人首选红色。我说的颜色选择不能受时尚暗示，例如流行色黑色，你说喜欢得发狂，这是附庸产生的。你只有从骨子里喜欢了便会发生许多创造性联想，也才能开掘其语象的丰富性。多数人喜欢早晨、日影、霞光。但我喜欢傍晚、黄昏，光影暧昧而又错综。从午后开始到傍晚这种光线的变化能特别细致曲折地表达人的心理。我发现，光线由弱渐强的表现力，是升调，审美感知是惊奇的，但表现的变化少，我不怎么喜欢。但我迷恋那种光线由强转弱的层次，它是一种降调，趋向于孤独忧郁，最终有一些神秘玄妙在其中。因而我有时候喜欢表达黑暗中的事物，由此看来，语象也是个性化的选择。

4、语象意义选择。是指有目的、有理念地选择为之所用的语象。任何语象都会有一种相对的核心意义，还有一种暗示意义，又有一种附属意义。那么如何选择该

语象进入文本，去使用语象的意义呢？例如西，是指鸟居住的窝巢，发展为栖。而这种本义已被人遗忘，代之现代的核心是异类的先进文化，那么西方便有快乐，文明象征，但中国文化又对西的含义有了两层理解：一层是西去的艰难；二层是至死的地方。附属的含义有遥远没有终极的指向，情绪上有消极隐退，一种下落的孤独。当然最明确的是一天之中的变化，太阳向西。那么在一个语境中突然出一个标牌在十字路口，书写着“此处向西”。西这个语象是一个丰富的语义库，你选择哪一个意义层面去表达呢？这里既有语境的要求，也有个人的直觉敏感。这时需要你是语象的数学家，鉴赏家，一个感情无限丰富的艺术家去对语象敏感选择。

5、语象的形式选择。这点也许书法家最有感受，对一个词语的形象选择，他会根据合适的环境，选择用一个字用繁体还是用简体合适。对一个语象我会考虑它笔法多寡而适当地换字，要出现相同语象，尽量选择同义不同象的词语，对一个具体语象我会考虑用一些切分与组合的方式使它成为新的语象。特别在一句一段的炼字过程中，会对一个语象细心揣摸，是在感觉中最适合的，而并不是意义中最准确的。我会特别注意一些语象在原始意义上使用它，因为历史上人们选择作为首先使用，他是有道理的，最具表现力的。例如西，鸟窝。莫，日落。薄，接近。线索，绳子。阶级，台阶。坐，因。同时要注重从语象的西方意义上看作一种阐释。革命，一个圆周的循环。物，聚集。这是追求语象上一种重复的使用。但这次重复是一次语词的考古，一种古老的现代回归。

语象选择的可能是多样而复杂的。同时又因个人经验所殊，不可统一强求，我们只要把握大体规律即可。从日常状态看，我们使用的一种语象是客观的，口语的，这是居首位的，但一个有文体意识的小说家使用频率最高的应该是意象语言。在意象语言中有一种言与象相统一的是象征。但也有一种意与象不统一的是反讽。即使在文本中使用客观语言，那仍是一种技术手段，叫纯客观法。在新兴的语言表述中还有一种后设性语言表达。最粗略对语象分类大致可分为意象言语，反讽言语，纯客观言语，后设性言语，语法言语。

第一类，意象式语象。我把象征隐喻都归于其中，依上文所述反讽也应该在内，由于他们内含的反向性，还是独立出来比较好。意象（Image）指具象中看上去有特殊的意味。是主体与客体的统一，假定与真实的混合物。是个别与一般的综合，非确定与确定的平衡。能指上有具象性，音响性，符号性，稳定形象有共同特征，有传统的文化意味，变形时该核心特征保持。同时有一种标志性特征。能指上一般使用重叠、复沓手法。所指上语义一般是双重的，多义的，不稳定的。它与象征的区别是，象征语义是中心化的，具体的，可阐释的，象征体，人象与物象均是实体化的，是明确清晰的可感可触的。而意象可以虚化一些，抽象一些有形象感但不一

定是实体，它可以借助隐喻而具体化。例如宁静，孤独，恐惧，热爱，欢乐。象征和意象均是符号性的，具体符号是它的物质存在，从这个角度看，所有的语言不是象征便是意象。这里要作一个深入的说明，象征（Symbole）从希腊语过来有分成两半后以作为持者的身份信物，在汉语中它可以译成符号，（抽象符号，化学代数的）也可以译成象征。现在通行的译成象征。而今天使用的符号（Sign）所指比较宽广，特别符号学兴起，它又成了一门专门学科。符号的物质形象和它的语义形象，一般是固定的，由于语言是发展变化的，它又是非稳定，经常可以移用，即语义的瞬间革命，这使得象征和意象本来很好把握和理解的，但在一定的语境中用了修辞的关系，又变得很复杂了。就连它们二者之间也有混杂而用的时候，应注意的是象征代意象时候多，意象代象征时候比较少。对于一个优秀的作家意象是绝不可少的。象征也是常用的。要做到透彻理解我们先看象，一般指具象，可以言说，也有一种虚化的泛像我们不好具体化，但可以感知、体验，用意念去触碰它。如沈从文文体中的水、船，鲁迅的镇、庄、毡帽，均是具象，这种具象会反复出现在文本中。但另一种如沈从文的雨丝，鲁迅暗淡的光线，或者文本中一种特有的阴冷。比较郁达夫的孤寂的优郁，这都是一些虚泛的意象。总之，象征比较明确而且在文本中有标志性符号。意象比较隐晦，也是反复出现的，但像雾一样的，它容易是一种色彩，味道，一种触感，声音融汇成一种浓浓的氛围气韵，同时又隐含着一种意蕴指向。

1.白描式意象。用笔很简，形意相兼，往往是烘出一种氛围而意象的核心标记只是点染一下，看似随意而为，实则精心布置的。我们看沈从文的几个例子。

> 初入的月亮圆了一半，很早就悬在天空……月光淡淡地洒满各处，如一首富于光色和谐雅丽的诗歌。《月下小景》
>
> 女孩子一张小小尖尖的脸，似被月光漂洗过的大理石，又似乎是月光本身。《月下小景》
>
> 临水一面则在城外河边留出余地设码头，湾泊小小篷船。《边城》
>
> 河中涨了水，平常时节泊在河滩的烟船，妓船，离岸极近，全部系在吊脚楼的支柱上。《丈夫》
>
> 岸是上了，上了岸也是无事可做，就坐在岸边石墩子上看一帮船。《船上岸上》

这是沈从文作品中常有的月的意象，河岸意象，雨中意象。这个意象不仅仅只是人与事的背景作用，而直接表达古朴淡雅乡村的民俗，一种柔和优美的景色，结合文本正好又带有一点淡淡的人生感悟与忧愁。沈从文意象手法被汪曾祺、何立

伟直接师承，接下来又有苏童、格非、董立勃的传递。这其实是中国一个根基很深的语象表达。

2.感觉式意象。这种意象均发自作者的直觉，不同的作者有不同的感觉体验，是一个特别个性化的呈现，这种感觉意象不是独体的，有现象的、听觉的、触摸的等各种感觉化的体验，且带有一定的情绪色彩。

> 前面一片的汪洋的大海，横在午后的太阳光里，在那里微笑。趋海而南有一发青山，隐隐地漂在透明的空气里。
>
> ……看着远岸的渔灯，同鬼火似的在那里招引他。细浪中间，映着了银色的月光，好像山鬼的眼波，在那里开闭的样子。不知什么道理，他忽然想跳入海里去死了。
>
> 郁达夫《沉沦》26、32页
>
> 他向两边一看，那灯台的光，一霎变了红一霎变了绿的在那里尽了它的本职。那绿的光射到海面上的时候，海面就出现了一条淡青的路来。再向西天一看，他只见西方青苍苍的天底下，有一颗明星，在那里摇动。
>
> 郁达夫《沉沦》33页

前一段第一句就用了比拟的手法。接下来用了两个比喻。郁达夫的光与灯，海，包括微笑都含有死亡意象的招引，是一种情绪化的体验。后一段完全是感觉化地改变灯，星与海在错综地变化中，失去了它原有颜色，他还有幻象和隐喻，这是一种极致的心理，化为比较强烈的意象。这两段语言里隐含了我的灵魂，我的故国。体验感受细腻而情绪化，对郁达夫而言，发自于他在日本生活语境中的体验，有通感也有变形。在今天看来只是他感觉的语象还未极端化，是一种比较单纯浮浅的手法。今天的白描式、感觉式意象可能比过去要复杂多了。两类意象如何区别呢?不仅是一个修辞手段的问题，白描也会借助一些不易觉察的修辞方式。主要还在其性质上区别：白描意象采用的是A是A的模式。意象本身性质不改变，也不附加别的意义，着眼于意象的精神与神韵，具有精粹而诗性的味道。感觉意象采用的是A是非A的模式，是语言属性的变化，具有语义瞬间革命手段，是隐喻性的，写A的时候，仅是表象，目的却隐隐地滑向其他。这就是前面提到的象征与意象是互用的，但又有区别。这种互用尽量使它张力扩大。托多罗夫说，血是权势的象征能指（借代），但又是红色的象征所指（提喻）（《象征理论》310页商务印书馆出版）托多罗夫是借卡耶的理论说话。这表明象征均可以从能指和所指两个方向扩开形成一个象征链。红色的链带就很多了，意象有热情、性、暴力、权力、欲望。看似某个

主体没变，实际语义滚雪球地发展，延续成很长的象征链。特别还有一种个人象征。鲁迅常用，这种个人意象是集体无意识的，个人独创，它是A与非A之间距离拉得很大，有时极为隐晦神秘。瓦雷里的墓园意象是宁静，卡夫卡的城堡意象是恐惧，艾略特的荒原意象是死亡。还有大海是威严，月下是柔美，黑色是神秘。

3.梦幻式意象。梦境、幻想、科幻、神话、无意识等等状态下的一种语言。这种语象的特点：其一朦胧迷离，是非稳定的。其二语象之间是非逻辑的。其三主象与副象是相互解构的。其四语象是断裂的流动的碎片的。梦幻式表明了语象不是那种清晰准确的逻辑分析，而是一种迷宫的奇异的，看不到目的的语言流动状态，这种言语是靠整体显示的意义与力量。

> 你是怎么找到橙子林的……我看到梯子（白色）
> 往橙子林深处去了。……我从傍晚时分开始，走向迷人的街道……我正面对一扇窄门……超过这把白色的本椅和血红的围巾……
>
> 孙甘露《访问梦境》

> 耳语城（梦中）……男女老幼摇摇晃晃行走如蚁……他们恒定的历史以轮廓般的简练扫过他们火焰般抑或茅草般的头发，轻易地洞穿他们的躯壳……他们凄恻的目光在黯然无语中凝视信使梦游般的浮想。
>
> 孙甘露《信使之函》

> A黑色，E白色，I红色，U绿色，O蓝色。
>
> 兰波《元音》

孙甘露的耳语城是梦想中的，那些人如游魂野鬼不可捕捉，橙子林、街道、白色梯子也都是梦中意象。诗人兰波把每个字母代表一种颜色，这种字母是西方由声音引起的，他强调的是元音，最基本的发音，由声音打通颜色是一种通感。施特劳斯在《看听读》书中对此作了绝妙的分析。国内这种梦幻式意象言语除了孙甘露，还有西飏、格非等许多年轻的小说家。我2004年在黑龙江漠河北极村发现一个叫孙喜君的作者，他就使用一种冷漠的梦幻式意象言语，他的《无相村》是其典范式的文本，他不仅采用了梦幻式意象语言，更重要是深刻揭示了中国人无可逃脱的生存困境。那种冷漠与冰凉把所有人的灵魂撕碎。无处归宿实在是人类的一个大寓言。

4.超灵式意象。在心理学上叫第六感，即我们日常说的灵魂，鬼怪意象。美国电影便有《人鬼情未了》。我国《聊斋志异》便写了许多灵狐的故事。从语象上说，他们

写得太明确太稳定，没有飘忽的感觉，还不算超灵言语。倒是古典作品中《游仙窟》和《南柯太守传》有一些超灵言语现象。问题在于我们有许多作品写了魂灵，有魂灵意象，但言语表达时是理性的，逻辑的，这二者刚好是矛盾的。国内我还没找到适合的例子。美国罗伯特·库弗有一篇《电影院的幽灵》有一种超灵式意象言语味道。

> 额上顶着一把斧子的人走进闪烁的灯光内。他那两只郁积鲜血的眼睛对视着，好像试图看清到底是什么将他的头劈成两半的。他胸部插着一支矛，腹股沟插着一把剑。他绊到……为了追赶影子，他使带有流苏和缘饰的重幕和所有伴随的行车飞扑，滑动，向泛光灯和脚光灯射击，使银幕飞舞并使这平纹棉织物落下，弄响舞台前部装置的套钟……
>
> 《美国后现代短篇小说选》81页，85页，青岛出版社

这个小说把电影里的幽灵与现实交混，电影形象和看电影中的形象你找不到哪个是真实的生活。让你进入一种真正的超灵感觉之中。

意象言语这样分类谈已是不得已而为之，通常在一部大作品中，象征，意象，隐喻，比拟几乎是不可以分的，它既是分散在文本之中，但又整体地笼罩一个文本。例如一部小说写在冰雪皑皑的世界里，一部小说写在茫茫大海上，海与雪作为小说中的因素便很复杂，它可能是指景，但也是意象，也有象征隐喻，或者有可能是一个重要的主题形象，如海明威的《老人与海》。一个文本中反复出现的形象一般说来作者是明确的，有他自身也并不一定很明确，因为他生在海边，林中，平原，山中，他已经习惯了，他在一种文化中被同化对自身的特色不敏感已成为潜意识状态，或者家族因素，或地缘，或风俗使某种东西成为你生命骨肉不可分离的东西。如果追寻得更远，他便是一种原始意象。例如我在写作中想都不用想环境里很容易出现水、鱼、水草等事物，这不仅是我个人生在水边，我的家庭祖祖辈辈都在湖边。洞庭湖湿地的一切信息和家族生命连在一起，他的符号都是标志性的存在。例如我们日常生活中说的菜刀，我们叫鱼刀。我们生活中没有菜刀一词。水边一词每天不知说多少次，而黄土高原的人，他怎么能像我们敏感水边一词的意象呢。因而许多原始意象它代代相传，在你的血液里运送信息，因而便具有原型的意义了。每一个人都有自己迷恋独特的意象，它记录着你和你人生家族的密码。你若是去了绍兴或者凤凰城，你便明白了鲁迅和沈从文小说中的意象秘密都刻录在地缘与人生的轮盘上。有时候你找到了你喜爱的意象，实际也就找到了你自己的秘密，也能校正你人生的航向。

第二类，反讽式语象。上文说过，反讽式语象实质也是一种意象式语象，不同的是，仅在于它把正面的语意转向负面，使之具有嘲讽、幽默的味道。比如一个地

点，一种气象，一种植物、动物，一件饰物，在意象中是正面表达人们感知及其亲和的。但在反讽那儿，表层看来是正面的，但作者却别有用心地含有负面性质。

反讽。（Irony）在英语中讽刺与反讽为一个词。佯装的，言辞含蓄而不尽其意。日常我们说的反话、挖苦便是这个意思。对某事、某人的陈述或描写，包含着与人们日常感知的表面（字面）的意思正好是相反的含义。反讽可以是一个局部技巧，意思我们讽刺一下，传统文学中仅作一个技术手段。今天，我们注意反讽已成为一种文体。即通篇的叙述方式都是反讽的，只要主人公是低于整个文本语境的，时时处于被动之中。我们的官场小说大多也是反讽的。这里我们似乎把反讽语象和反讽的调式区别一下。前者一定得通过局部的语言方式表达出来，后者不一定看到某个言语上的反讽技术，它贯通于整个文本。传统的讽刺是有戏谑戏仿的味道，它要热闹，搞笑。现代反讽是冷默的，是哭笑不得的。通过反讽方式要警醒人们，启发思索。

反讽式文本一定会有一个主人公，通常叫愚偶。其地位低于环境中的所有人，总是生存在矛盾的夹缝里，因此，生存是一副困顿相。如是我们看到鲁迅笔下的阿Q，狂人，孔乙己，爱姑，都是这个类型的主人公，鲁迅在文体风格上把这种反讽演绎到了极致。鲁迅的反讽虽然尖锐深刻，但仍是一种热反讽，在文本中一种明显的情绪，人物行为略有夸张。今天的反讽是冷反讽，在文本通篇中几乎让你觉察不到反讽的技术痕迹，但又是一种高度的控制讽喻。反讽从本质上来说表现为一种人生观和叙事态度，有嬉笑怒骂的，也有含而不露的，更有一种冷漠隐深的。反讽是一种比较复杂的语象现象，尤其是基调控制不能偏差，写下一系列和反讽有关的词语：讽刺、反话、幽默、嘲弄、讽喻、挖苦、滑稽、曲解、自嘲、戏仿、玩笑等等，这些问题既保持有相同的，也有微妙的差异。于是便呈现了反讽的不同风格。下面看看反讽的几种类型：

1、滑稽式反讽。主人公佯装无知乐于接受教导，使对方的谈话言不及义，闹成一种笑话。这有一些类似于情景喜剧，滑稽剧，揭露某种貌似正确东西的荒谬性。这种又称之为苏格拉底式的讽刺。德国作家奥托·纳尔毕的小说《一个小偷和失主的通信》大意说一个小偷偷了马克斯·布劳的汽车，小偷告诉失主车上的信函、文件给他留在歌德略40号，希望您能把汽车相关证件留下作为交换。布劳照办了并告诉汽车税交到什么时候了。一共五次通信，小偷四次问汽车耗量、漏气、方向灯、发动机、刹车诸方面的问题，布劳均一一作答。第五封信小偷说，传动装置坏了，汽车修理费太高，我是诚实的小偷，我再补给您一笔赔偿费把车还给您。布劳回信谢谢小偷，没有汽车我经常走路，心血管好多了，不用钱看病了，修车了，经济也好转。您可上法院告我。我绝不接受被别人偷走的东西。这个小说比较冷静，和苏格拉底式略有不同，不是滑稽的大笑。但布劳的态度很切合这一类型。这个小说

通过坏汽车的故事，是很本质的揭示一个平实环境中相连的两个人的喜剧关系。

2、戏剧性的反讽。主人公是洋洋自得的，自我陶醉的，以为自己得到了快乐的胜利，但仅仅是一个假相，最倒霉的还是自己，有点喜剧色彩。另一种现象是自己为之努力奋斗，千辛万苦得到的结果居然是一钱不值，有点悲剧性。鲁迅的《阿Q正传》便是典型的例子，阿Q经常得意于自己的小快乐，以这种小快乐去抵抗人生中的各种侮辱。

3、命运性反讽。主人公实际是有许多自我成功的机会，时代、机遇、人际关系都有利的，但最终因自己的个性，一些偶然的因素而失败，是一种命运的戏弄。这种现象在生活中也是普遍的，文本中例证也是极多的。哈姆雷特实际上便是一种性格悲剧。《水浒传》中林冲、潘金莲都是一种性格悲剧。

4、嘲弄式反讽。在中国应叫买椟还珠。通俗说是抓了芝麻丢了西瓜。先给定一种艺术幻象，然后制造人物、事件去破坏原有的艺术幻象。手法上似乎是渎神策略，由于先后的距离，反差产生的效果，是否有些做法自毙，不能自圆其说。中国古时候有一个笑话，说一个人拿了一根竹竿进城门，横着不能进，试一试竖着进，也进不了，旁边一个人说，你真笨，这还不好办，拿着竹竿，撅断成两截拿进去了，你看我多聪明。

反讽语象是诙谐幽默，内指是一种智慧，过去说这种语言的味道叫谐趣。这种反讽似乎在古代笑话中多一些，今天的文风讲究的是冷幽默，不动声色的。我以为反讽不要追求表面的热闹，而应该讲究更深层的意蕴，要有智慧。

虽然反讽语象也是意象类型中的，但二者差别很大。意象的正面含义多从描写状态，从直接感悟层面获得，直观表现性强，即使在一个反讽语境中也仍然少不了意象的正面值，少不了意象作为表达的显示。但反讽我们去理性地思考，是一种语象中意义瞬间给出的，而且是租借的革命，那么反讽仅仅是在该文本中完成一种语义革命，因而它必须是智慧的，是一种理性的方式。如果一个人只是本性的好逗乐做做滑稽表演，那和本义上的反讽是有差异的，反讽的语义必须改变，颠倒语意。这两种语意是需要比较、反思、鉴别的，因而它又含有一种语义创造，它和意象的语义创造不太一样，它是建立在批判、重新认知之上。至少作者本人认为他找到了一种真正的真理。

另外，我主张反讽表层的语态应该藏起来，做到真正的含而不露。沈从文是一种优美抒情的文风，他有没有反讽呢？有，是一种深藏在语言背后，人物与事件，环境与故事的组织过程中含有的反讽意蕴，《丈夫》中老婆为妓，小人物的无奈，老七和丈夫面对水保，这三人之中就是一种反讽关系，水保睡了老七请丈夫喝酒。老七在水保和丈夫之间要保持一种平衡，隐深的讽喻，以一种人生的农民式智慧对

待这种尴尬，互相都是伪装的，愚弄自己。可以这么说，一个有思想有智慧的作家在他的文风里一定藏有反讽。只是有隐和显，深和浅，冷和热的差别而已。

第三类，纯客观语象。这一点在语调中已经谈了，但这里要区别一下，作为语调，重在讲情绪的控制，如何使语言高度抽象，让人们看到一种压抑后的反弹，这种被抽空和挤压、浓缩的语言，本身是一种变调。在语象中谈它居于两点：第一点，言语被水洗得干净发白以后，在文本中它的组织便有机械、木偶似的味道。A拿起杯子，站着默不作声，甚至互相不看一眼，他们俩人漫不经心地混在人群里，好像不在一起。A喝了一点，X没有喝，他甚至把杯子放到柜台上……A望着空处，朝着柜台或天花板。这一段话是随意从《去年在马里安巴》中摘取，A和X俩人和木偶人没什么差别，文本中全是这种状态，作者要的就是这种语象笨拙机械效果。第二点，言语既然已抽空到了白骨历历的样子，在毫无情感中拼装组接，给有一种装饰性的怪异。表面看来主观没有了，而实际在文字的背后强烈地含有一种人工技术的意图。简单说，情感是在文字背后发挥作用。因而我们不能望文生义地说，纯客观没有情感，高度抽象，没有倾向，消解意义，高度符号的语言是一种死人语言。这种语象提供的是另一种审美格调。理论意义上讲，是一种真正的行为摹仿，取消动机，把人与人的结构关系拆解，使任何人都处于平行位置，也不设制中心位置，严格地不进入人的内心，不泄一点人物内在的秘密，这样我们千百年来的逻辑关系地理解人物也就被拆解了。

第四类，语法式语象。语法式语象是中国古典语言中特殊存在的，一方面，一词兼多种功能，例如衣是名词，但古代多作动词，这种习惯还保持到今天的使用中。另一方面，每类词有它固定的语法功能，如名词做主语，施动者，做宾语受动者。一个句子中有不同性能的词在中间充当形象作用。因而语象是充分考虑他们的特点而构成言语的特殊的效果。在湘北土语中有，你木在那里呢。还牛着，香了一屋子，其中的木，牛，香均是名词作动用，如同古汉语中枕字只作动词，两和衣这两个词古代绝大多数只作动词用。这在口语中常见，如打发一堆日子。你倒文化了。悠一嗓子。堆，文化，悠都是词性活用。沈从文在《凤子》中，秋天的节候华丽了这一片大泽。一道河流肥沃了平衍的两岸。华丽、肥沃也均属词性活用。一个词语功能上的活用这是汉语的特征，有一种特别活画出这个语象的另一个不同的面貌。

更重要的是词语在句子中成分的功能性，例如说主语作为施动者，宾语作为受动者。它都由名词充当。名词的稳定性。动词作谓语它的连带力量有多大，怎样保持它流动的形象。形容词表示状态，这状态是修饰还是补充。每一个词都有功能形象，它作为成分时又是一种性质的表达，例如一个动词做谓语，能带动几个宾语，通过测试能知道它的驱动力。介词看似无关紧要，但用得好它有关节之妙。如同韧带，能使句子行云流水，曲尽其妙。一般文势舒缓的文本要特别注意词性，注

意虚词的连带作用。换成气势雄深的作品便要注意实词的处置，特别是动词的力量。鲁迅在写皱一词，几换其语象但活画其精神，如写方玄绰，凡有脸上可以打皱的地方都打起皱来（《端午节》）。打皱的脸也笑起来，使她蹙缩得像一个核桃（《祝福》）。郭老娃，脸上已经皱得如同风干的香橙（《长明灯》）。一个皱是词性很活的，可以使用不同词性，动词、名词、形容词。皱得眉头，打了一堆皱子，皱皱地眯上眼。也可以换意义相同而语象不同的具象，如核桃与香橙，还橘皮。在词性与句子成分中还一个特别要注意的悖论：重复与绝不重复。我们选了沈从文恰到好处的几例重复，白先勇《游园惊梦》中钱夫人哑嗓子那一段必须要重复，他重复是状语和谓语，谓语重复是常见的，没人敢把状语重复那么多。因而重复自有妙用。但是，有时一句话一段甚至一篇中绝不能重复，而且他仅仅能出场一次，避开相同语象的目的，是让文本产生错杂之美。词组不要重复使用，甚至相同结构的句子也不要重复使用，在一个文本之中尽可能多提供新的语象，新的句子形式，新的组词关系。甚至不惜采取特别手段去反常规。经典的例子我们看鲁迅的，院子里有两棵树，一棵是枣树，另一棵也是枣树。这是重复。（杨二嫂）张着两腿，正像一个画图仪器里细脚伶仃的圆规。这个细脚伶仃的圆规在鲁迅的小说里永远也没再出现过了。有些语象被人们常用过，我们要改造它，把头伸得鸭子似的，谁都会说，鲁迅却另有妙用，改成了生成转换语法：颈项都伸得很长，仿佛许多鸭，被无形的手捏住了的，向上提着。这种延长手法使有了特别好的效果。

第五类，后设性语象。这是从汉语习惯而言说后设的含义，其实西方语言不是这样，他们原本按时序而言就是后设性语言，而汉语从来就是非后设性语言。先从非后性谈起，中国文字要求在一句话内说清楚，否则就是拖泥带水。举例说，我看见她在风中慢慢地倒下了。这句话极为常见，他指称的意义也是一次性确定完成了。不必前加后添的，也不会因为后面出现新语词而改变含义。这是非后设性的，日常生活要求我们一次性说清。但文学言语要改变他使之成为后设性的，她倒下了，在风中慢慢地，我看见。这个句子便变成后设性的了。因为她倒下了。句子的核心意思已经完成，但并不完整，便添补了一些成分状语，在风中慢慢地。这个状语便是后设的。不仅如此，我把主语也后设了。我看见。这样一来等到句子完善以后，句子的中心意思却因为后设意思全都改变了。英语中多是这种后设状语，所以我说在汉语习惯中没有后设，在表音文字中使用后设，多从句是他们的语言习惯。后设性语言的特点：一是语象的连绵感，意义氛围是句群全部出现而获得感受。二是前语言出来后，继续增设的句子必须是前句中没有的，它创造新意，使人意想不到的。通俗地讲是让句子翻出新意来。三是从我们创作而言，整个文本都应该具有后设性的创造。为什么呢？因为当下的写作时，我们前面已有了无数写作，明显的

例子是鲁迅的鸭脖子描写一句。鲁迅在《药》中便是后设性写作。这种后设性句子，已有古例，如《红楼梦》中，只听一路靴子脚响，进来了一个十七八岁的少年，面目清秀，身材俊俏，轻裘宝带，美服华冠。这是刘姥姥初进荣国府看到的。按传统写法这个少年应该在长句的末尾，而少年之后用了四个分句描写。这四个小分句便是对少年的后设性描写。不足的仅是这个后设句不怎么高明，是一种套话式描写。后设性语像是一种句子技术也是一种思维艺术。文学性言语，一方面是通句子之间关系，即句群获得意义。另一方面是句群构成的语境形成独特风格。单纯的词、句仅是词典和语言库里的东西，后设性言语使其在文本中形成一种特定的氛围而获得特有意义，同时要注意到前一句中心项，与后句的联系应该成为一种表现关系然后扩大到段落章节，这样便成为一个表现链。

言语的形象是不一而足，任何列举都会是不完全列举。我们还可以列出象征语象，荒诞语象，意识流语象（有专章论述），文言语象（归于后现代写作），符号语象等等，上文已就语象的组织化及分类大体讲了五类，语象构成的方法我们也说四种，从根本上说，语象和语调也是不可分的，分开讲仅是在于透析它们各自的特点，还有一点，在讲语象和词调既是对象的形式的阐释，同时从每一个言语现象的产生中，组织过程中我们也看到的方法，其实原本也没有什么绝对独立于语言之外的言语方法。方法即它自身的构成。需要补充的大略还有三点：一点是原初化；二点是极态化；三点是陌生化。关于原初化，我以为找到语言的源头，最早的言语一定是有表现力的。其一使用词语的本义，曾在最早的语言环境中使用过的言语。其二尽量用来自于民间，同个人生命历程中记忆的言语。关于极态化。这种语象手法的产生主要因为每一种语言都已经运用了千百年了，被充分的意识形态化。平常的语言表现不够，必须采用超量、增值极端的方法来使用言语，有点类于轰毁的手段，言语信息爆炸一般地涌动，叠加，使密度超常。西方西蒙的言语方式便是超常的，极端的，如《弗兰德公路》就是如此，国内莫言的部分作品也是让感觉极端化，如《欢乐》。关于陌生化，这是俄国形式主义创造的一种手法。由什克洛夫斯基《作为手法的艺术》中提出，艺术的程序是事物的反常化程序。反常化，叶氏原意是新奇，意外。因少写了一个词母H，误传后叶氏解释使之产生了一个新词，英译中是间离，疏离，中译习惯使用陌生化，人们的日常是机械的，对事物麻木失去了感觉，像机械一样已经自动化了。那得重新唤起对世界的新奇感。例如人走路散步是自动化的，而跳舞则是对步行的反常化。简单说，陌生化是寻找语言截然不一样的，人们有新鲜感的东西，具体说用个人地方言语，使用该词人们不常见的含义，改造外来语言，并置反差很大的词语，不按习惯和规范组织言语，有意破坏一些审美常规。当然陌生化手法不仅限于我说的六种方法，得视具体语言环境和

语言自身的特点而定，通俗地说，必须对我们日常常规语言进行改造，从而产生一种新的审美效果。我补充的三点是就三个方面说，就其本质而言实际就补充了一种，那就是陌生化原则。陌生化作为艺术语言的创造其实是一个原则，它的手法是多样的。有时候它也是对当下的写作语言的一个鉴别标准，因为今天的语言平庸，日常化，意识形态，毫无特色。这是值得我们汉语民族整体反思的事情。

六、小说语言创造的可能性

小说语言创造的可能性，实际要回答你承认的前提。你以为小说语言是一种工具，那么作为表达工具，只是一个中介，你的目的在于表达对象。工具在你使用完了便完了。这就不需要它是否具有创造性，只要能作为服务工具就行了。假定你认为语言是独立的审美对象，它也是一个自足的生成系统，那它就有其创造的可能性。而且是无限的可能性。这样小说语言就作为一种主体现象在我们面前。

在其世界范围内不存在哪种语言更优秀，具有世界上独一无二的小说语言，只能是各有其特点。一种语言是一个民族思维的反应，这个语言有这个优势，那个语言有那个优势，一种语言的缺陷正好是那个民族思维的缺陷。因此我们在语言创造时要充分明确，来纠正我们思维上的缺陷。法语准确，德语逻辑，某种语言的优势又带来了它另一方面的缺陷。汉语的形象感强，它没有表音文字的曲折变化，没有那种节奏声音上的行云流水。但汉语的块面形象，独立形象强，一字一词能形成画面，因此汉语是一种视觉艺术，而西方语是一种听觉艺术。那么我们的小说语言创造便要想办法打破块面感，使汉语的流动感加强。也可以极态化地强化块面，突出视觉效果。汉语显示的意义是从组合中来，因此互补、对称是我们思维中根深蒂固的理念。如此我们极为重要的是为一个词语找一个好邻居。由此我猜想西方文字的碎片化实际潜意识有打破他们语言自身的连绵感使语言加强停顿、独立、间距，这样反而比连绵不绝的节奏感强。如果汉语要加强曲折、绵延、流动感，便要在虚词上下大功夫了。可见不同语言有自己不同的创造重心和突破方向，这或许要从比较语言学中才能看得更清晰。

象征，隐喻，意象的言语在汉语的理解与应用有极大的优势，象形文字自古以来提供了这种优势，因而我们的古典语言是天生的有这些东西，只是到了近代的白话文以启，一是意识形态化；二是大量没道理的简化；三急功近利的日常语汇，四是大量挪用外国语汇，使汉语自身的这种象征，隐喻，意象功能削弱。当今泛滥的平面写作，那些稀松平庸，没有质感的语言成为潮流，汉语的形象功能极堪可危，本身汉语的简化也是功利的为了实用，而不为审美。索性人们在近五十年来，

便将语言大大的急功近利的使用，因此人们很难去细心注意语言中形象的艺术了。于是创造更美好的汉语形象几乎就成了我们小说写作的一个语言上的任务。

汉语使用颇是风行，那么多人遍及全世界，是一种高频文字。但实际汉语是在萎缩，为什么这么说呢？日常使用汉字才多少，严重的公文主义，一种很小的生活空间，常用字有三千个左右，在大学生以下的人群里一辈子够用了。我们的高层，或渐渐会出现的中产阶层，他们并不产生语言。一个民族到了甚至做学问的人在内都用不到一万字，难怪说古文字是死文字，不是文字应该死，而是我们的汉语在慢慢地死去。更有甚的是翻译词汇大大激剧地增加，说白了那是一种皮钦语，它不能达及汉语本原的艺术状态。这是从使用意义上说的汉语的耗损，另外从创造角度上，我们语言的贷偿能力弱化，创造性的区域没有扩大，一个人文科学领域里的创新，能产生一大批新的语言。例如弗洛伊德的精神分析给西方一下增加了多少语汇。再例如结构主义，它几乎是新词、新概念堆起来的，又增加多少语汇。我们是泱泱大国，竟没几个领域中，我说的是人文科学领域中的世界领先项目。如何来扩大词汇量，如何来使句子的表意复杂化。一种语言的复杂化，一要发明新学科；二是哲学上要有长足的进步；三是要深入到精神领域里去，要产生杰出庞大的小说，从这点来说，《尤利西斯》便是对西方语言的伟大贡献。托多罗夫在研究弗洛伊德的修辞学时指出弗氏用语的手段：风趣、凝聚、复因决定，影射、间接表象、统一、移置、谐音游戏，多用、双关、节省、无意义，象征、隐喻、曲解等几十种语言创制方式。事实也证明，弗洛伊德一个世纪给人们带来无数词汇，在丰富发展语言上他的贡献是世界性的，至于纳博科夫说他是一个骗子这又有什么关系。

在中国因为实用主义盛行，而审美理想降低，每每对于有文字追求的文学艺术家是敌视态度，简单地批判为“文字游戏”，繁文缛节，损害了语言的纯洁性。什么叫语言的纯洁性，难道仅使用三千字就是纯洁了。一种语言的壮大乃至于它有容乃大，大度能容，有极为丰富的语汇，极为复杂的语言表达。语言的游戏性功劳很大，中国如汉赋，西方如西蒙、索莱尔斯，他们的文字游戏是激活了许多人们通常情况下少用不用的语言，一种语言只有在经常使用中才不会僵化，或者死亡。而那种永远重复的意识形态的语言又绝不可能创造新的语象来。

最近我去读唐以后的文言小说和宋元话本、拟话本，特别注意他们的用语。就连很差的拟话本中也会给你透露很好的语言信息，语言记载了许多风俗民情的东西。很多华丽浮艳的传奇，文采极美，你深入进去会发现古人的装饰风格远比今天复杂多了。单衣服装饰而言，有关它的古代语言种类就比今天多，这个多是称谓上的多，今天一个裙子词便结束了一类语言表达，而古人就头上的变化都会有几十个词。你说是今天的裙子多还是古人的发型多，肯定是今天的裙子多但今天的裙

子词汇少得只有概念，而古人的发型头发上用的饰物词恐怕有好几十个。这仅就词汇形象说，表意的复杂在中国长久以来是一个缺陷，从外部说，传统文学留下的产业似乎要多一些。但精神的细微表达就没有了，因而我们无法找到古人细微的精神世界。同样的问题，我们今天人口不知翻出了多少倍，应该说精神世界无比宽广和无比细微，但我们今天却无法去洞察这些精细而变化的精神世界。假定有一个，几个人组成一个团体，称名当代精神心理实验小说。甚至不惜去录音访问一些今天城市病患者，不是一般过程地去访录，而是创造性地，不惜用耶鲁学派词语考古的方法，去写精神幽微的变化。那坏了，一准会被视为几个精神病人。而对他们的心理精细勾微会说，这老套了。还写这么冗长的心理报告。我断言他也进入不了出版物。在中国新品种开拓和发展几乎无法以几个人的力量去成功。那么我们如何去壮大发展汉语言呢?

所以我只能说，做个人应尽的事。我提出几点小说语言创造的意见。1、发挥汉语象形文字的优势，在象征、隐喻、意象、讽喻上大下功夫。注重在一些小领域里创造新语象。2、古汉语极为丰富，我们去救活一部分语象，特别是基本意义上的。学学古人的文字游戏，融入今天社会内容。3、注重吸引西方语言上的一些精神词汇，尽量以汉语的物质词代西方的物质词，找到一些新的使汉语流动感强的方法。4、语言有大小两个维度，在宏大上我们只能创新学科。作为个人在小的上面下功夫，在语言上用微观物理学方法，记录当下一些不被人注意的生活细部，重点放在精神领域里的开掘。细微、反差、异化、矛盾、曲折、重叠、呓语、反语、曲解，一切精神领域里的变化，例如我们能做好一个正统的革命者的精神分析那也是很有功劳的。一个暴发者的精神分析，要切实找到无意识深部的东西，也许我们在表达精神流动的实验中，我们更会找到汉语象滞重、方块、稳定的破解方法，一下子使汉语有了流动感了。5、我们创造的是现代汉语，因此今天的现代又是百年以后的古代，我们语象要有前瞻性，要融今天的多种人文学科，但这融合是手段，例如科学的，生物学的，哲学的，音乐绘画的各种学科可能为语言所用的，通过这些方法和手段创造出新的汉语言语学。索绪尔从语言学产生了符号学与结构主义，那为什么我们不能通过许多学科的研究而发现一条汉语发展壮大之路。乔姆斯基或许给我们提出了一点启示，但永远不够，现象学也是一个办法，但都不是太切合汉语，大概还需要一个发明家，从别的学科启动汉语言语学。6、在世界语言与中国古代语言史上我们做一个大规模的发掘整理，找到汉语激活的一些新的机能、规律、方法。这种可能是存在的，唐宋以前都使用文言，突然到了明代大量兴起了白话，这样的话杂有少量文言。但明代白话仍然是很审美的，不像今天的白话那么苍白。谁能找到一个新汉语的转机，谁就是未来历史上的伟人。

第八讲　意图与理念

主题（Theme）是一个批评术语，含有评价的意思。这是一个古老而常用的名词。它包括在一切文学艺术作品之内，任何一个文本都明确地、或者隐含地具有某种意念和信条。简言之，有一个支撑其作品所存在的理由。深入下去从文本中会读到作者的世界观与价值系统。虚构作品更是具有这么一个内在的理念或者意图。现代的小说理论和叙述学一般不使用这个词汇了。主题应该是一个小说的基本元素，也是一个核心词汇，自古希腊、罗马文学传统以来也是一个强有力的词语，何以今天不再重视它了，这值得我们深思。

传统理论重题材、主题、体裁三个元素，这恐怕与现实主义写作有关，也与这三个术语内在含义有关。摹仿论强调对象是现实的行为方式，因而对材料有特殊的规定性。主题指的是作者对文本中所描写的社会性格和思想的理解，是与性格有关的各特点、各侧面关系，是从作者世界观认识出发的感受与信仰。通常认为是一个作品最本质的东西。到现代主义不再承认性格一词，而后现代又不承认有现象与本质这一模型。那么主题便不可能视为一个作品的核心了。如果我们把主题理解为意图，或者某一种想法，在具体文本中不断展开的意思，或者具体的意象。那么主题一词依然隐含在我们今天的写作中，可是由于主题一词在传统理论中作用很明确，有它特有的规定性，如果用主题一词去分析巴塞尔姆的碎片作品便会很滑稽了。传统主题有永恒的主题与常用主题：永恒主题是指的一些大观念，如爱，和平，正义，死亡，生命等等。这叫宏大叙事。属过去史诗所表达的，今天来说永恒的主题，未勉大而空了。常用主题是指日常生活发生的琐事，简单说就是人们生活中的衣食住行，把生活频率最高的吃饭作为主题。这倒合乎人的本能，还有性，玩乐等等，这样的主题分类一是琐碎，二是没有多大的意义。于是今天的小说写作中主题成了一个非常尴尬的词汇了。但如果不说主题了，今天小说中的意图、理念我们用什么概念去指认它呢？20世纪结构语言学兴起，有一个词悄悄地突现出来，逐渐成了一个必不可少的评估词汇，那就是意义一词。从语言最基本的因素词汇

与语音出发，它都涉及到意义，因而意义是播散在文本的一切角落里的。

由此，我们得知一个具体的文本有词汇的意义，句子的意义，语段的意义，文本的意义。如果把一个文本所有意义一网打尽，无疑作者意图与理念均在其内，主题也自然在其内了。传统主题是通过人物、事件而散发出来的，通过作者对作品对世界的评价与感受所体现出来的，通过作者或人物情感与思想的表达所显示出来的。于是主题会有特定的特点，可以是一句话，一个象征物，一种手法与程式，一个不断重复的要素，或明或暗地透露出来。总之，主题你会通过一种方法找到它，它一直像一根红线在作品中起到贯穿作用，它会让所有读者都明白作品在说什么。有什么主题含义。

由此看来，主题也是一种模式，类如情节的母题一样，我们可以归纳总结出几十种文学主题，再对文学作品进行分类，主题的单一化、模式化也是当代写作所摈弃的。代用意义一词就不一样了。意义一词比较自由，可大可小，大到文本，或一个作者的宇宙观，小到一句话一个词，使用中都会产生语义的。你可以重视言语中的意义（所指），你也可以淡化它，而重视话语中的形式（能指）。一个主题要求对一个作品或人物起统摄作用，是对社会时代某一方面的概括。而意义是遍布于句子和词汇的，它在哪儿，是明确的，并不需人为地去集中它，凝固为某一准绳，但你又随时可在文本的局部中找到它的所指。意义是文本中的，是语境性的，如果你要把它从文本中独立出来，它也指向一种精神，一种思想，一种人们普遍认识的理念。

比较而言，主题有一种作者强加的感觉，即通过组织化处理过了的。而意义肯定是词语的，句段本身的比较客观化。而主题明显是一种主观化的产物，托尔斯泰的小说有许多道德因素的主题，显然出自作者自身的评估。作者的声音过于强大，便有了一种虚构的作伪性。

这里讲意图与理念是综合了主题与意义二者的内涵，而不得已采取了一个拐弯的说法。意图不能明确为中心思想或主题，它是隐在的，例如可以是潜意识的，感觉的，根据文本的内在规定性，作者向性地接近某种目的。一个作者写某种东西，天然地趋向对它的亲和。以为它可表达你内心隐秘的感知与情绪，你便感觉地推动它向目的走，并不明确宣布一种邪恶的观点，如残暴。也不维护一种观点，如平等。仅仅是自己一种感性的意愿。我们可以称之为意图。理念，是一种明确的思想观念。这种理念在人类思想上早已存在，如真实、善良、美好、正义，也包括虚假、罪恶、贪婪等。你可以说它是我们在文本中伸张的一个主题，也可以说生活本身如此，思想与事物一同存在。与传统主题不同的，并不刻意强调该理念在作品中的组织作用，倒像是一个基本意念，或意象散布在文本之中。这个理念是一个意义系统，但在文本中作者可能不对它作更多的评估，它是发散性地存在。那么文本中真

正的属于某种主题含义的东西。一方面可能存在于作品之外，作者的思想之中，例如新小说派的写作。另一方面这个意义系统仅是整体地存在于一个文本的总结，而不能还原为作品的每一个局部，例如存在主义小说。意义在文本中可以矛盾、混乱、交叉的存在。而主题在作品中必然是统一的整体存在。

一、文本的意图

意图（Intenional）一般指作者的主观动机，创作意图。通俗的说法指作者写作时的一种想法。这个意图一词在理论家那儿实际上是一个错误认识，他们以为作者有一个意图在作品中或者在作品外，或者作者说我写这个东西的意图是什么。这里把写作动机简单化了。一，确实有部分作者是以某个意图为动力写作，如生活中的死亡事件，引起他对死亡的思索。于是写了关于死亡，于是写了关于暴力，关于嫉妒。不错，作品中确实含有死亡，或者暴力、嫉妒。但作者必然会选择一个书写对象，这个客体的书写并不能完全与刚才提到的三个理念吻合，重要的是作者写作时有一个时段，一天，三天，五天，一个月，在这个中间作者的思想关于某个意图的想法是多义的，歧义的。特别重要的是在写作过程中这个意图会受文本内在的规定性改变。简单说意图会发生变化，和他始初的意图并不完全一样。我们单凭某种概念意图不能对文本进行标准性批评。二，隐在意图。绝大多数写作是从一种感性冲动入手，有一个朦胧的意图。他的写作意图是在写作过程中明确的，由此可见，意图一词是一个生长的概念。它是不断丰富又会有歧义的意图。因而这个意图不是概念性的，而是描述性的。三，任何意图在一个杰出的作者那儿都不是单纯的，而是多元的，语义含混，但又可以作多种释义，这并不表明要否认根本意图，相反基本意图是重要的。只有在此基础上我们才可以提供别解。在文本的客观意图上，批评家可以进行主观意图的分析与释义，甚至从文本中发现更有意义和价值的东西。但作者意图仍是一个文本的诱导标志。四，一个作者强调他的意图，他仅提供了释义的一种解说，可以存疑，我们不需要去循环论证，一个杰出的文本按完形心理学看，文本整体提供的东西是一定会比作者局部提供的东西要多。例如我们的文本在具体陈述一个人的死亡。那么局部会有死亡方式，死亡动机，肉体死亡，精神死亡，自主性死亡，绝望性死亡，这个人这个事件的方方面面提供了丰富多彩的死亡局部相加，但不能等于这个整体之和，死亡。文本会超出于死亡而具有更丰富的内容，因而形成一个好的格式塔。可见一个完形的文本提供的东西是超出了意图的。

所以我这里是强调意图的，它仅仅是一种源起，它有主题的影子在内，有主题

的功能，但绝不是主题的含义。意图对文本来说是异乎寻常的重要。这告诉我们不能糊里糊涂地写一个作品，或者仅是摹仿一个人或者一件事。前者表明写作是一项有意义的活动。后者表明写作应该做什么而不应该做什么。小说写作的功能应该是有它内在的要求的。不然我们何以要写作呢。

1.一种明确的写作意图。如果从写作整体上看，有明确写作意图的写作似乎占多数。这个意图是什么呢，是日常生活中的常识，还是一种特异现象。是一种长时间的沉思，还是一种即兴的偶然灵感冲动。总之，导发这种意图的原因是复杂的。它表明的是作者想说什么，并把这一想法告诉读者。这种明确的意图并不一定是一个概念，一种理念信仰。而仅仅是一个大概方向。一个疑问，一个出发的方向，但大至要明确意图是干什么，例如时间，生死，但这太明确，是我们后面要说的理念写作。他是关于这一方面的思考，从观念上说是关于死亡。但我想写的并非死亡本体，而是人以什么方式确证存在与不存在，例如有一个老人非常害怕睡觉，他总觉得一睡着了便醒不来了，把睡眠看成了死亡的一种形式，他恐惧睡眠。那么这很有意思，是一种心象，就这个恐惧睡眠的意图写一个小说，它关涉死亡，但非死亡主体，而仅是探索一个心理类象。睡眠是一种存在方式，一种存在方式何以成为恐惧之源。人们会思考。这种明确的意图与明确的观念是一种什么现象。博尔赫斯说《代表大会》这篇小说我构思了三十多年，最近才提笔成文。也就说这篇小说的意图跟随了他三十多年。我们看他的意图是什么，他说，可能故事的情节跟原先有所差异，当然是幻想性情节。不过不是超自然的幻想，而是一种不可能实现的幻想。因为，它取材于一次我不曾有过的神秘经历。我决意讲讲我自己并不完全相信的东西，倒要看看结果到底如何（《博尔赫斯七席谈》48页，光明日报出版社）。显然《代表大会》的写作意图是清楚的，写一种自己不相信的东西，这个意图具有写作可能性。于是博氏写了。但小说并不是提供博尔赫斯意图的演释，或者演释仅是次要的部分。而真正落实到《代表大会》这篇小说却提供了多元思索。其一，代表大会是一个乌托邦，何以得以存在。其二，一种宏大的组织没有了。人们相互见面都不提它了，但它曾经存在过，存在的痕迹有或大或小的影响。其三，这个代表大会，许多人都参加了活动，有主席，秘书长，工作人员，人们去过巴黎，还有恋爱，有烧毁图书馆，有参观过乌拉圭庄园，简单说人们都从中获利过。当人事烟消云散之后，所有人害怕再提它，怕见其熟人，有的人彻底遗忘了它。为什么?这才是小说的核心，我以为文本最深刻部分正好是人们害怕触碰过去的一种虚幻心理。过去一种未被确证的事物和经历，未被评估，今天面对不知所措，如同中国的文化大革命。二十年后许多人对这个经历不敢去触碰，人类心理是脆弱的容易伤害的。还可以说人们面对一种不存在的东西的恐慌。因为不存在以一种想象的方式存在过。

现在的年轻人，二战对他们是不存在的，但它如果以某种幻觉的方式复现，依然会引起人类的惊恐。上面的例子表明写作意图是明确的，但文本却提供了多意图的解释。

2.写作是一种未曾明确的意图。这话的意思是大多人写作的意图是隐在的。认真追问意图而又说不清的。这种意图可以说是一种感觉。博尔赫斯举康拉德为例，康拉德是个航海家，把地平线看成一个黑点。他知道是黑点就是非洲。实际每个作者所看到的东西就一点点。我理解他就是意图。博尔赫斯的情况也如此。他说，我隐约看到一个可能是座岛屿的东西，我只看到了它的两端，一个角和另一个角。但是我不知道中间这一段是什么。……随着我不断地考虑这个题材，或者我不断地写下去，它的面貌就逐渐地暴露在我的面前。我犯下的错误通常是属于这个尚且黑暗尚未光明的地区的错误（《博尔赫斯与萨瓦托对话》250页，云南人民出版社）。这表明博尔赫斯写作最初也只是一个朦胧的意图，尔后是越写作（具体的一个文本写作）便随故事展开意图便越明确。最有力的例子是他的《第三者》，博尔赫斯最早便确定写第三者，故事写到兄弟俩把心爱的女人拉到了荒野，最后不知如何写了，是作者母亲的原话解开了这个结，兄弟俩杀掉了这个女人，故事完结。我的大多数短篇小说最初都只是一个朦胧的意图，没有标题，找到一个感觉便开始写，往往是越写越明了。起因可能是一人一事，一画一音乐，某一黑暗中的感悟。人生悲哀中的感叹，或者对过去人事的某点怀念，总之，触点是复杂的，小说自身会给作者明确一个意图。例如我创作《考古学》、《博物馆》、《双叶树》、《墙上鱼耳朵》、《空裙子》、《婚床》等大多数短篇小说都是如此写成的，因此，我还有一个体会，写作短篇小说一般不要有太明确的观念意图。预选确立一个主题的做法，短篇小说会很呆板，直赴一个观念，因而也就缺少内在的张力。但是又不能缺少某个意图。因为没有意图你的小说会乱跑，会失控。

3，写作的意图要具有歧义性。其中有明确的东西，但又提供多义的东西，这会使小说丰富，具有内在的张力，或者对某种意图作者不回答，也不解释，使它处开放性。经典例子是哈姆雷特的犹豫：是生存还是毁灭。上文说到的短篇小说《美女，还是老虎》，这是一种选择性的意图释义，而且是非此即彼。真正的开放性应该是多种选择，没有唯一的答案，简单说，它只提供人与事物的可能性。《杀人者》的意图是在一次预谋杀人吗，小说绝大部分文字写等待杀人直到找到安德森，小说意图峰回路转，一个拳王对杀他竟无动于衷。于是问题在于，安德森厌倦了人生，还是对环境无可奈何。回到酒店尼克又发现，乔治对他的环境熟视无睹，反应麻木。于是又触及到芸芸众生的麻木。最后尼克离开酒店，他对一切发生的事件与人的不理解，他反抗环境，或者不愿再麻木下去，这之后的意图又含有积极的主

题。一篇短小说《杀人者》意图并非完全确定的，是如此的多义，可以提供对生活复杂的阐释。生活对于一个人来说也许只提供一个解，但许多人在生活中是交互关系的，生活本身的复杂，加上人们的介入，它本身便是一个复杂现象，我们索解便是一种复活于人与事意义的丰富性，因此它的功能作用便是多元的。我们应该对生活与世界作这种开放性理解，启发我们更深一层地思考问题。

二、小说是一种对意图的创造

意图或隐或现，对小说来讲是至关重要的，因为小说的方方面面均在小说的意图控制之中，它是一个整体的。这一点上说，它又有些近似于主题。意图重要是对小说而言，如果不对小说而言，意图或许只是一个实用的，或某一种潜在的动机，在日常生活中意图是缓慢地流走，或者是时空中一些别的因素，消解了它。这便有一个问题，小说要意图，是否所有的意图都具有价值，好的意图产生了好小说，而平庸的意图导致小说失败。这里有一个作家对生活态度的问题，我们无论如何都会自己追问，我写下这个文本干什么？有什么意思？而这又关涉到现实生活与理想的追问，我写的文本与生活，与理想有什么关系？是否具有什么意义？也就是说我个人的意图有没有表达的必要。也许从个体意义来讲只是一种表达的吁求，但对公众而言意味着是大家都知道的一种常识，于是这个意图便没有可写性。

因此，我们首先考查意图的可写性。

可写性一般而言是双向的，对写作者而言，是一种表达的冲动，即创作欲。一个文本对个体而言，你的书写最少是对你有意义的。或回忆，或纪念，或表达对人对事的一种看法，或对世界的认识，一种情感流露。至少在你而言是有意义的。还有一种对美的表达，自赏自恋，音乐和美术的这个特点更明显。于己是这样，于他，你也许会认为某一经验，某一教训，某一感受会对他人者有启发，于是你把自己的想法（意图）表达出来，这从写作动力学来讲，意图也是一种力量。另一方面是对读者而言，因读者是大众，大众会有各方面的需求，更广阔的视野，读者要认可你的意图的价值与意义。对读者或是审美的娱乐，或是认识的启迪，或者也完成一次陌生历程，一次放纵的想象，简单而言，你的意图是对读者有益的，否则，读者为什么要去读你的文本呢。所以意图必须是有意义的，审美的。而且是在作者与读者的双向选择上达到某种共识，这才有可写性。

也许还有第三因素，即社会的因素，社会是一个规范性行为，固定的价值观，理想倾向。社会需要你的意图实质上是含有两个维度，而这个维度刚好是矛盾的。一方面社会需要积极的，创造理想和谐的人文社会，目的是建设性的，创导一种和

社会主导规范相适应的东西。表达一种真的，提倡一种善的，趋向一种美好的。这是构造一种理想社会与理想人格。这从小说的历史看，这种写作是实用的，功利的，很难创造出一种伟大作品来。另一方面是否定性写作，是对社会批判的，倡导一种社会重建，这类写作表明人与社会是不完善的，是有缺点和错误的，需要重建作者认定的社会理想、社会价值与新的人格精神，因而对现实的社会持有强烈的批判态度。往往这类写作容易产生伟大的作品。

可以说，任何写作者都有一个内心的格式塔，趋向于一种自我认同的完形。这表明每个作者都有美好的愿望，但这个世界为什么会有那么多不好的作品存在呢？这里有一个价值观问题，有一种公众和私人问题，有些东西或许对私人有意义，而对公众并不一定有意义。或者作者客观地书写了人类的某种现象，但从社会价值上它却有负面影响，例如：性，暴力，邪恶，恐怖等意图的表达会诱发某种现象或问题产生，客观上有宣扬某种暴力和邪恶。因此意图自身也有一个审美规范，价值系统。例如，爱者无罪这样意图你可以写成小说，从本体到表达，作者技术都能办到，可你的小说问世却偏偏不行，社会公众不认可。为什么？一方面因为你的艺术表达达不到最高标准，不是真正的艺术品；另一方面，你仅是千百年来无数大师写过的爱者无罪的一个翻版。那么你的愿望再良好，但是你的写作是无意义的。由此可见，写作的意图既是私人的也是公众的，既是明确的观点又是非理性的感觉。既是可以言说的表达方式又是一种神秘的直觉，这样我们便不太能小看意图了。意图在一个文本中是看不到的，是读者通过分析得来的，作者在表达意图时心理与方式都很复杂，是一种控制，一种把握，是必然也是随机，意图是一个看不见的运动过程。

博尔赫斯的小说《奇遇之夜》说听到一个故事。

> 那是1874年4月30晚，夏季比现在长，我13岁在牧场干活，壮汉鲁菲诺带我去镇上玩，七点半鲁打扮齐整腰插一把银匕首，我们一起去洛波斯小镇，到了小街角一门厅很深的大房子，有小狗和几个妇女，有人弹吉他，喝杜松子酒，中间有一个忧郁清秀的女俘，她在讲自己经历的事件：
>
> 我从卡塔马卡来时年纪小，印第安人常来牧场突袭，抢走牲口和妇女，我哥卢卡斯安慰我说，这是谣言。我被这种好奇吸引了，常盼着突袭发生，傍晚我在日落地方眺望，夜里在梦中见到。我们终于在沙漠里看到突袭的印第安人，他们怪叫，打着口哨。接着上了街，冲进屋里的人个子很高大。（老太太插话，那是胡安·莫雷拉大刀客）他一鞭就打死了小狗。突袭的事件真的发生了。是在女俘讲故事的时候。

我躲在一个小通道里，听到楼上楼下杂乱的声音。这时女俘在轻轻地叫我，她用梳妆袍包着我，我摸她的脸，身体，解开她的长辫，但我不知道名字，有枪声把我们吓一跳，房子被警察包围了，一个人翻墙被警官刺死，他说莫雷拉今天跑不了。安德列斯·奇里诺拔出刺刀。

我按照女俘的指示跑出小镇，找到鲁菲诺回家，这时已经天亮了。我在短短的几个小时看到了爱情与死亡。

这是一个极平常的故事，几乎没有多少可写性。现在我们讨论的是意图，作者的意图到底是什么？如果意图是说出童年人生第一次经历的传奇，那仅是一个私人说话，对公众没有意义。博尔赫斯是这样说的，几小时里我看到了人生两件大事。岁月流逝，这故事讲了许多遍，我究竟是真的记得事情的经过呢，还是只记得讲故事的话语。原来博尔赫斯意图并不在讲述故事，而是在于迷恋这种说话的方式。人生第一件真实事件的本身并不重要，重要的是它如何形成一个记忆过程。这才是博尔赫斯写这篇小说的真实意图，意图本身给人们极好的启发。每个人都不会记得自己第一次看到的红色，第一次听到音乐，第一次见妈妈的样子，这说明第一个真实是忘记的，而重要的是我们因此形成的记忆过程，也就是柏拉图理论：认识就是再认识。借一个平常故事揭示记忆的奥秘，意图是形而上的认识论。

博尔赫斯许多短篇小说，如《南方》、《等待》、《刀疤》、《决斗》、《结局》均是写复仇的，复仇是一个母题，是一个原型。这是博尔赫斯非常顽固的一个意图。经常在脑子里，用他的话说经常发生在梦中的，于是他写了许多复仇的短篇小说。古往今来写复仇的小说可以说是车载斗量了，一般的复仇故事可以说是没有可写性。但在杰出的作家那儿依然写出极品来。《遭遇》便是这样一个极品，就我看这比博尔赫斯认为自己写的最好的小说《第三者》要好得多。为亲情友谊而牺牲女人的意图应该说是平常的。《遭遇》写复仇不是异化，异化的写法很多，复仇使人失去自我，使人疯狂，仇恨使人类变成非人。仅这个意图是小说史上是常见的。而复仇居然物化了。在我有限的视野里还未见过。两个没有仇的人，本不想决斗，特别是敦坎，而乌里亚特事后哭了，他没有想到会这样，无仇而决斗，有意思，但作者意图没停顿在此，而落在两件兵器要决斗，物凝聚了仇恨，仇恨史是历朝累代的深入，最后变成物性。永久地凝固，这就非比寻常了。从这个小说看博尔赫斯完成了一个创造意图的过程。它让世人看到仇恨是不可解的。此处不复仇，在彼处也要复仇，我们必须讨论一下，难道这个世界是充满仇恨的吗？如果这样博氏在鼓吹仇恨，这也显得太没大师心怀了。不是，博氏意图没那么单调，在小说中乌里亚特和敦坎两个是无辜的，特别敦坎似乎觉得是做了一个梦，复仇使两个不相干的人受

到不幸，不论童年的博氏还是老年的博氏都明白这是一个悲剧所在。他同情但又无可奈何。这就使我们进一层分析意图，我们最好从最初就不要播下仇恨的种子。因为仇恨的力量太大会伤及你的后代人。而我们却是要维护永久的和平。这给我们对一个作者的意图提出一个很高的要求。

第一，建立意图要高远，要新颖。是最为独特的一种个人思想，而不是重复别人的思想。甚至不能重复自己以往的写作。这点很难，连博尔赫斯自己都说，好奇的读者会发现某些相似处，有些情节老是纠缠着我，缺少变化已成了我的弱点。(《博尔赫斯全集》小说卷316页，浙江文艺出版社)因此一个人写作有许多基本主题，如博尔赫斯的基本主题是迷宫，复仇，永生，镜像，时间，幻象。在他一生并不特别多的小说里也有许多是重复的，一个基本意图变成几次书写，这当然是可以的，但关键的是变化，提供新意，他确实有些绝妙的新意，但也有不少庸俗的重复。

第二，小说意图要含混复杂一些，不能把意图变成简单的概念。这一点在博尔赫斯探讨迷宫，永恒的意图的小说中是做得比较好的，提供的是一种多方位的思索，你不能让读者一下简单窥破作者的意图。例如《代表大会》在给出的表面意图中，我们还可以探索其深刻的意图。最好的意图我以为可以带点神秘主义的直觉，一种非逻辑的联想。这样的意图会涵盖更广，因而也会更深刻。深刻并不一定全从逻辑上去立论，可以让人感受事物的深刻性。《遭遇》的深刻是完全可以感受的，从一个形而上的东西到物质形态的凝聚是可以让人震惊，感叹至深。

第三，小说是一个意图的创造过程。这从许多小说中都可以看出来，只不过《遭遇》是典型例子。我说的不是一个意图简单创造成功，而是一个意图被创制，一是多样性，一是无限性。博尔赫斯许多短篇小说写决斗，是各式各样的决斗方式，真正以决斗为题有两篇，一篇决斗是两个人的画笔。另一篇则是两个人抹了脖子以后，决胜在于谁最后倒下，最后两个人都不知道结果，自己无法看到胜利。这告诉我们，一个意图具有多样性的表述。现在提出的是另一个问题，一个意图是否被表述尽了，简单说意义是否枯竭了。这便涉及到无限性问题，我个人以为是不可穷尽的，许多人会感到意义已经穷尽了，这表明的是一个人才识学养不够，例如复仇从古希腊到莎士比亚层出不穷地写到，到了博尔赫斯仍有绝处的新意，我相信千百年以后仍会有人写出绝妙的新意的复仇小说。仅仅是它的难度越来越高。我写过一篇小说《风俗考》，目的意图在探讨不可能产生的仇恨中同样有复仇的可能。在夫妻之间有仇杀不奇怪，但把这种仇恨的种子播种给自己的孩子却不多见，把自己丈夫的头砍了做成尿罐让儿子去撒尿，这种仇恨已经超出人际关系之间的二者仇杀了，它仅是一个个人心理问题。也就是说这个女人不是复仇，因为复仇在杀掉丈夫以后便完成了。它的目的要把这种意念给他们的儿子。在他们的儿子之

间展开仇恨。于是仇恨成了一个生长的概念。仇恨已成为人类的一种风俗，具有荣格心理学所说的原型。这表明仇恨不仅是个体的，而是一种集体无意识的，这是一种悲剧吗？深刻吗？即使仇恨具有了这种无限深度，我们仍要重新认识它。例如一个种族，一个群体真正没有了仇恨，消解了全部个人冲突的力量，那另一个问题出现了，个人没有争斗的力量，便意味萎缩，没有张力，随之而来的是人的功能退化。因此我们要学会复杂的看待许多问题。我提出的不是一个意图的制作过程，因为一个小说的完成，在最后结尾时意图业已定型，所以爱伦·坡，欧享·利他们都努力地把一个小说的意图最后制作定型，成为毫不动摇的一种思想意义，如同一只精制的瓮。我承认这种意图制作也出现了许多经典作品。但我们仍然要强调意图是一种创制过程中发生的，因为只有创造才能不断打破原有的意图，使意图丰富发展，使一个朦胧的意图逐渐走向清晰。一个好的被创造的意图直到小说最后它不应该是一个概念，不应该是一个被回答的问题。而是一个开放性的不可单一的回答，并把该意图又引入更深层的思索之中。两把刀剑凝固成的物的仇恨，会怎么样呢？作者也不知道它们会不会再一次相遇，物比人的寿命长，仇恨呢？仇恨比物还长，那么人的命运既然那么短，人执著于仇恨到底有什么意义呢？因而《遭遇》的意图无论哪个角度都是无法回答的。结论均在每一个人的心里。

第四，小说意图的可写性，必须从现实性与永恒性两个维度去考虑。许多意图只有当下的可写性。为一定的历史时代所左右，为一定的意识形态所左右，这样的小说在一个历史阶段内产生了轰动效应。对于个人创作我认为无可厚非，个人有选择写作的自由，他乐意作为一个时代的"走卒"，很实际地实现自我价值，也是不错的。毕竟我们需要一些现实的、时代的书记员。但我真正信奉的还是对时代现实的一种突破，立意在一种人性的永恒性上，从今天的反思看来，历史或许真没有什么必然性，这个必然性经常会被未来修改，所以今天的永恒性，在未来是否还认为是一种永恒，这真给我们一种茫然，但我以为是否坚持一种永恒性是一回事，我们能否立意一种永恒性又是另一回事。只有在这个基础上我们探索偶然性，可能性才有意义。例如我们首先确立一个基点，人的存在。以他为前提，衣食住行便是永恒性的，但不同时代，衣食住行的重要性程度却不一样，如果全世界面临大灾难了，衣食住行便是最重要的了。当今世界范围内半数以上的国家是福利制，衣食住行则是一个次要的问题。可见意图也有一个语境问题。

也许有人认为意图并不重要，而表达意图的形式重要。在古典写作中表达爱、复仇、性、自由的作品可谓无数，从意图上说都是好的，可今天留下的是形式上独特的，艺术上最精美的，永恒性并不取决意图。我以为这个问题不能分割开来看，好的意图和好的形式应该统一。绝对经典的作品不会是一个绝好的形式而意图很

平庸，甚至毫无意义。好的意图是会融会到形式里去的。我们如何知道意图具有永恒性呢？这当然是对一个作家才、学、识的考验。有两点应该注意：一是有超一流的艺术敏感，从直觉能知道自己所获得的灵感具有永恒性。二是要有理性的反思性，对古往今来的经典作品把握，理性地突破传统，创造新的美学意图。

小说创作止于今天也有千百年历史了。有许多人提出了小说消亡论。一种文化产品的消亡应该是一点也不奇怪的，如同一种新的传媒手段产生一样，在中国古代社会里人们不可能想象今天的电视所具有的效果，也没想到电脑改变人们的书写方式，如果将来真有一种文化产品可以代替小说，小说的消亡也不是不可能的，例如古代人他会坚信不移地相信民间小戏，江湖戏班子是绝不可能消失的，道理很简单，一万年以后人们还是要看戏的，可没有想到电视如此地进入每家每户，悄悄地代替了小戏。京剧是如何的伟大。最后的命运真是难以预料，假定今后人们的日常生活使用的是手掌电脑，每个人的书写也都在电视里完成，那么可以肯定的是小说的纸面阅读就有可能消失。我说这话的意思是，小说未来消失了也没什么了不得，更远古的年代，小说没有产生，人们也有自己的文学艺术门类，根据历史发展的经验看，即使小说有一天消失了，但小说的经典还在，它以一种古典的传统而存在，例如芭蕾、京剧、汉赋、宋词、元曲都是过去辉煌过的东西，今天还有谁去作为一种日常练习呢？但作为经典传统，我们依然还要去学习它。古典的传统依然有启示作用，有审美作用。因此我们仍需坚守创作绝新意图的好小说，使它成为经典，成为后世的一种艺术典范。我们就不得不在意图的永恒性下功夫。

第五，一个好的绝妙的小说意图得来真是很不容易。在一个作家的基本技能娴熟了以后，写一篇平常的小说很容易，可要有一个绝好意图的小说便极难。一种可能是由冥思苦想得来的，是强大的理性反思的结果。一种是生活经验、人生历程的偶然所得。还有一点确实是灵感，天启所得。这也和诗歌一样，作者一生小说创作，绝妙之作也只有一部或几部，多数作品也还是平常，从几千年的文学史看一个作家一个诗人的优秀绝妙之作占半数以上都极少，没有可能全部作品都是神奇的天才之作，莎士比亚的戏剧不能，李白的诗歌不能，鲁迅的小说也不能。今天看鲁迅的小说不好的反而占多数。其绝妙之作超不过十篇。因此绝妙的意图也只是偶然所得。还有一点经验教训，一个作者技术成熟了而决定他的绝妙作品往往是由它绝妙的意图而决定的。上文说的《奇遇之夜》、《遭遇》、《决斗》等小说，从写法上模式化，技术也是一般化的，确实是意图显示了该小说的绝妙。例如世界上以访问寻找方式构成小说的何止千万，它的核心意图在结局上只有两种答案：一种是找到；一种是没找到。前者是人类的一种重要精神含义的归宗。后者是子虚乌有。中国古典散文《桃花源记》便是以意图决胜，它的妙处在哪儿呢？突破了找到和找

不到的二重选择，把二者提升为另一种观念形式，即为现实与理想的矛盾，桃花源存在于精神世界，而现实中是寻找不到。它只不过是人类的一个理想，陶渊明虽写的是一篇散文，但对小说的启发也是不言而喻的。我写过一篇《考古学》，意图始初是找一些故乡的记忆踪迹。由此而发现了前辈人的战争。战争中的九个妓女。但在寻找中却发现了许许多多别的东西，结绳记事，历史与战争的悲剧在根本因由上是反历史的，偶然与细节左右了历史，这个小说的结局还告诉我们，所有的外部寻找是没有的。你要寻找的仅是自我，一切都在你身边，包括欲望。这个小说形式和语言均是实验的，有许多绝妙的细节。但一直被行家所忽略。许多小说写法上都差不多，但意图与内涵使某些小说成为了经典名篇，特别是短篇小说。文学史上的例子有《项链》、《年轻的布朗大爷》、《侨民》、《好人难寻》等。

三、理念与主题

我们说某个主题，它包括题旨，意图，观念，某种意义，诠释，是整个作品中一个贯穿而统一的观点，主题通过作品中一切形式与内容的东西综合表现出来的。总而言之，主题是作者加进去的可以抽象的信念或理想。同时也是批评家从一部虚构作品中找出来的总体的意念与观点。传统写作把这个控制整体的信念看成至关重要的，甚至是不可移动的。这表明我们的世界是围绕目的的运动，换句话说，世界万事万物是一种有目的的运动（今天我们是反目的论的）。对任何一部作品而言，主题是高度集中和抽象的东西，是驱使作品整体活动的根本原因。从这一点上说也似乎揭示了传统文学的特征。

但主题在作品中的绝对化位置，随着现代主义、后现代主义小说的写作，它业已崩盘，主题不能作为虚构作品的一个万能的解释。特别在今天创作多元化，许多作品你是找不到明确主题的，它仅是一段表象生活，一点点情绪流露，特别是碎片化写作，它是对主题中心化的一种反动。即使传统小说也不能绝对主题化。例如理查德·赖特的小说《人，差点儿》说的是小孩大福渴望有一支枪，他马上要成年了，说话与思维方式还是儿童状态。在乔的店铺寻找老式左轮手枪，他找妈妈要两块钱，他们一家在给霍金斯老头做雇工，妈妈被缠住后终于给了大福钱买了那把枪。有了枪孩子觉得很威严，可以杀死一个人，而且自己也成了大人了。有枪的兴奋使他时常举着枪瞄准想象中的仇敌，他去霍金斯家的种植园，套犁下地干活儿，套了詹尼一条老驴，在园内犁了两畦地，然后把枪举起来瞄准，四下寻找目标，没有目的地打了一枪，结果打中了犁地的老骡子詹尼，它乱跑乱踢，终于死了。大福吓坏了。父母弟弟都来了，霍金斯也来了。这场大祸把大家吓坏了，被勒令赔50块钱，让

大福在庄园干活儿，每月两块钱。大福晚上睡不着，还得干几年活儿，赔一条骡子钱，而一举枪就打死了一条骡子。他在月夜里跑到树林中找到了枪。他要对老头的房子开一枪，在枪声中成为大福·桑德斯，一个真正的人。这时有一辆列车经过，他爬上了火车，跳上去，跟着火车走了。

很显然，这个小说中贯穿大福对种植园对白人的一种反抗，如果把这理想成为一个主题，这个小说太平常了。一个孩子的种族反抗，这样的小说也可以说汗牛充栋，我们无法看到新奇的东西。换一角度却让我们看到了一个小孩的成长意识，需要一种自身力量的确证。这个主题也许更有意义一些。依我看来，这个小说不是在展示主题。由开始到终结，无论是反抗，或者成长，作为主题却不是怎么独特的东西。重要的是他写了人成长过程中一个关键阶段，人的身体成长与个人意识的觉醒，它不一定是主题性的，是个人一生的自然延伸。如果从文本的语调分析，大福是有某种长不大，而又急切想长大的愿望的矛盾。一个17岁的小伙子说话经常结结巴巴，表达上很困难，好奇心几乎和一个8岁儿童似的。但他又急切想证明自己长大，独立，最后进入个人自由天地。我举这个例子的意思是，有些小说我们并不要去主题化，因为那太明确、抽象、单一化，甚至作者并没有主题化仅仅是一种意念、意图。本身被人与事件的丰富所吸引，努力在展示一种状态。这个小说的根本也许就在这里。也就是说，我们对小说的现象理解反而比对小说的主题理解更有宽广丰厚的意味。

居于上两个原因，我在这一章中把主题一词隐没而采用意图与理念两个概念。目的是表明当下的小说是一个多元格局，主题一词没法去解释众多小说的内在意义。意图是对比较隐含的小说而言，理念是对比较明确的小说而言。

理念。无疑是西方的逻各斯中心。最早提出的是柏拉图，是形而上的，是观念形态的。当代小说似乎不使用那么多修辞术，并不刻意地把主题隐藏于作品之内，而是明确地言说出来的，所有内在含义的东西与作品表象的东西处在同一平面，是一种明确无误的。这表明今天我们确实取消了深度模式。不再设立一个二元对立，不再找一个现象背后的本质，在意义问题上我们不再捉迷藏。意义在哪里？它是什么？有没有？均是明确敞开的。所有深度模式都是意识形态的，而今天我们是反意识形态的。意识形态一词的原意，在英文中是从后面去勒人家的脖子。在今天技术分析的时代，所有藏在背后的意义均没意义了。一种观念说到底它是什么便是什么，换一种说法也如此。所以它不如直说。如果把它归到主题上说，传统主题是表现出来的，而今天的主题是直说出来的。

理念（Idea）在柏拉图那儿有一个影影绰绰的摹本。理念有一种对原物创制的意义，是一种形态的最高虚构。在人类认识早期理念或许这样，今天理念自身有了

几千年的发展历史，在不断的抽象中，我们在许多理念中无法把它最初的摹本找出来了。而且理念又在不断地衍生、分裂和被创制。在前教育中业已是一个稳定的概念。例如真理，善与美，自由，平等，正义。人们通过几千年进化，这些都形成为人们骨子里的基本理念。因此我们说，在基本理念的表述上，人们是毫无疑问的了。它是什么便是什么。

我们说托尔斯泰的《战争与和平》表述了和平的愿望而反对战争。《复活》表达了一个忏悔的主题，人的灵魂有一个觉醒的过程。对于现实主义要归纳分析一个明确的理念是一个比较困难的事。特别是长篇小说，它包括的内容很广阔，有各种人物的性格，有复杂的事件在交错，在复杂的社会环境里人物的态度并不一定等同作者的态度。既使我们找出了一个理念，但这个理念不一定是该作品具有倾向性的主题。当然，19世纪以后批评家多数是从人物的性格与一定的环境，一定的现实生活逻辑判断人物之间的联系，深入分析环境中的人物性格，从主人公的性格判断该作品的主题，无论这一方法多么科学准确，一部长篇小说的主题是不会那么单一的，几乎是多种主题的重叠，因此我们大可不必找主题，只有根据一个个人物，一个个事件找出它的理念就可以了。也许说理念一词不是特别准确，我们延宕一下，先说意义。不论一部什么作品，它的内部意义是必然发生的感知。为什么？这是因为任何作品都是语言构成的。语言自身是有意义的，最通常的，你在说什么，要回答这一点就涉及到意义，一个文本一定是有意义的，就算我们今天在解构逻辑中心主义，我们拆解了该意义之后我们仍要回答它，只要对某个事物与人作出回答他，就必然会产生意义。我们仍以《杀人者》为例，这个文本的意义我们可以说是海明威告诉我们的，他的题旨是杀人者，然而每一个人对杀人者不同的回答便构成了不同的意义，安德森厌倦了这种杀人事件，有或没有均不在意。乔治妥协于环境，游戏地周旋其间，尼克决意逃避，因为他发现了罪恶。三个人的话语决定了《杀人者》不同的意义。第一，我们可以说作者的暗示和人物的语言告诉了我们人物与事件的意义。第二，我们置身于同一语境：杀人事件中，为什么会有不同意义呢？这是每个人物性格对环境的反应不一样，尼克、乔治、安德森三个意义均是他们自身性格的反应。可见意义产生于性格。第三，我们还可以说是语境决定了意义。具体的意义一定是它出现在具体的环境下，如果没有两个家伙来杀安德森，便不会有人对环境作出反应，用我们乡俗的话说，关键时刻见人心。人是针对环境反应的产生。第四，不同读者在读《杀人者》后他的理解不一样。他获得的意义会不一样。例如《杀人者》对于公众而言，不过玩了一个人生游戏，人生如戏这就是海明威告诉你的意义。因为证据也很有力，杀人的两个杀手是玩游戏似的。插科打诨，去杀一个人是任务，没杀成。他们也无所谓。被杀者的反应也是无所谓的，这真

是把杀人当成了一个游戏了。第五，假定海明威通过文本告诉你的是，杀人是我们时代的病。他说的这个意义让我们看到海明威对社会认识的深度。我们多方面分析文本，它提供出来的却是各种复杂的意义。作者意图出现了谬误，于是我们便以文本提供的假设而确定意义。由此五个方面看，我们所获得任何意义都不是单一因素所决定，意义是作者、文本、人物、语境、读者一个复合因素形成的。从可明确的方向看，意义是一个主体的经验，又是一个客体的认识，还是一个文本的属性。我们争论意义源于什么，或具有什么性质与作用，这会是一个循环式，因此我们放下来，只去确定文本中出现了什么意义，找出来，命名，评价。意义产生了，我们阅读和批评的任务便是去阐释它。

小说的意义业也是一种存在，并不需要我们去讨论有无，需要的是小说意义对我们每个个体的作用。对于写作者而言，是要在小说中贯穿绝妙新颖的意义，并使它得到很好的表现。对于阅读者而言，小说的意义要成为我们的精神作品，给我们人生有所启示，同时成为一个审美的范本。说白了它是一个精神享受又是一个艺术享受。

小说的意义，我们要获得感知，一方面是领悟体验，达到启智；另一方面我们说意义，它是一种精神层面的交流。无论是哪个方面我们均要把这个意义说出来。把它从一种思维状态里表述出来，这就有了对意义的命名。所有意义你只要说出来就必须有一个名字，这个名字便是理念化的，便是一个精神词汇。例如《杀人者》中，人生游戏，环境对人的异化，发现罪恶，人生无奈，人生机变等等均是意义范畴，我们用了游戏、异化、罪恶、宿命、迎合等词去命名，这些命名都是理念。说句大白话，理念就是我们把意义说出来。文雅的称谓则是给精神现象命名。

四、理念的提炼与表达

我这里提理念，而没提观念（Ideas），特别是大观念（Great ideas）一词，从含义上说这两个词是一个对象的两个分别不同的称呼，若是细细地考较一下，观念一词更为抽象，纯属于思想词汇，在中文里理念一词似乎要具体一些，永恒，长久，常青树。我们可说永恒是一种观念，而常青树，长久是一种理念。观念与理念在柏拉图那儿是一体，在今天我以为它们还是有细微的差别，明确说，观念，更概念化，是一种抽象的纯思想词汇，而理念，较为具体一些，在理念背后有事物的影子。我们似乎可以说出相对属于精神状态的现象。关于观念与理念的几层含义：一是主观意识状态的，是我们的一种纯精神，思想运动的过程，是意识在组织观念内容，是一种纯抽象的。它是我们感知、体悟、印象、记忆的在我们思维中使用的概念。二

是观念的客体化，是我们所有人都指认的理念对象，但这个理念对象都明白它代表一种形而上的观念，例如法律，战争，财富，家庭，犯罪这无疑是观念，但这个观念在我们接触第一眼便会感到它背后有具体的东西，法律文件，一次具体战争，多少金钱，家庭中的男女，罪犯的作恶。故它可马上进入实际谈论与分析，而且通过限制在双方言谈时，指涉对象不会有误，我把这类称之为理念。意思可以抽象，也可以具体。三是一种纯概念，用于思维的逻辑运动，我们大多在推理中完成我们的判断，它不能物化式的具体，也不是一种该观念的感觉印象的组织化过程，不是体验和顿悟的某种东西。（物性）而是明白为某观念的意义，内涵。例如民主，平等，自由，想象，革命，正义，幸福，痛苦，邪恶，真理，心灵，理想，机会，原因等等。如果具体说得更白：一种是观念运动，作为动词性质。第二种是客体化，有形象运动，名词性质中的动化。第三种是纯抽象的，主观概念，作为名词。我这里取第二种用法，提小说的理念。但涉及到小说的特殊例子依然包括了一种和三种的含义在内。古往今来的小说中毕竟有部分的是在文本中直接讨论纯观念的，或者目的明确地表达某观念，而且是大观念。《战争与和平》是绝对的大观念，它依然成了旷世名著。海明威《丧钟为谁而鸣》虽是一个形象的理念，但实际也含有死亡这种大观念。

理念世界是对应于事物世界的，有无穷无尽的事物便有无穷无尽地表达该事物的理念。观念似乎不同理念的是，观念是限制性策略，从人类文明发展以来，我们命名的基本观念据美国穆蒂莫·艾德勒统计，可以确定的说不会超过一千个词，也许只有五百个词。他在一部著作Syntopicon里列出了120个大观念。因此，我几乎可以断言，人类是一个贫乏的思想悲剧。美国作家索尔·贝娄几乎是哀叹，思想使世界人口减少。从研究角度讲，人类的大观念应该是有限的，即基本观念。但表达思想差异的观点应该是众多的，纷繁复杂的。应该说人类经常会有新的洞见，新的启示。那就应该是产生新的观念，可原创性的新颖观念独特观念几乎少之又少。当代各学科发展很快，思想词汇也开始多起来。但是当代新观念多数都是建立在过去传统观念的反动之上，是一种破坏式重建。一般说来，原则的大观念便应该产生大学科。是人类精神史中的重大领域，也是重大发现。这样说来似乎观念又是高于理念的东西。在具体的小说论中我并不准备把观念与理念绝对分开，特别是基本理念上，2003年我写过一本书，选择了人类最重要的33个基本理念构成了《词语诗学》，在选这33个词时我分明征选3个人文学科中不同层次的知识分子，每人分别提供了他最喜欢的基本观念。共计有：记忆，自由，空间，时间，寂静，物质，感觉，孤独，灵魂，地缘，想象，神秘，忧郁，身份，情爱，隐喻，生命，平等，梦境，权力，正义，自我，真实，自然，文化，形象，符号，存在，认识，行为，国家，神话，植物。

艾德勒列举了65个基本观念：动物，艺术，美，存在，原因，机会，变化，公民，宪

法，民主，欲望，责任，教育，平等，经验，上帝，政府，幸福，想象，正义，劳动，法律，生死，人，记忆，自然，苦乐，进步，推理，宗教，感觉，奴隶制，空间，时间，情绪，演化，家庭，善恶，习惯，荣誉，判断，知识，语言，自由，爱，物质，心灵，意见，诗，惩罚，关系，革命，罪恶，灵魂，国家，真理，专制，美德，财富，智慧，暴力，战争，意志，世界，和平。然后艾德勒又从这么多的观念中最后抽取了六个：正义，平等，自由，真，善，美写了一本书：《六大观念》。（三联书店）

我写《词语诗学》主要侧重于政治，艺术，文化，哲学几个方面，许多重要词都没能收入进去，一个原因，书太大，33个条目就50多万字了。另一个原因，学养不够，许多知识我无法达及，当然不是那些词条的资料。关键你要对该观念提供新的诠释。第三个原因，这样的书需要巨大的天才，我也算是拼命写作，一年之中完成33个条目，我觉得已经把自己写得枯竭了。还有一些词我以为是必须写的，如主体，文学，进化，人类，资本，结构，经济，启蒙，意识，共同体，合法性，现代性，乌托邦，性别，意象，声音，色彩，农业，风格，科学，契约，技术，城市，乡村等等词条。如果《词语诗学》能写到100个条目，那真是一个巨大的贡献。我不知道会不会产生这样的一个杰出的天才之作来。

能明确的人类观念假定是一千个，它可以作为一个明确的知识，可以作为学科的研究，但我们小说只在表达人类这些共同的观念，并不要做学科研究，不需要从内涵和外延做许多考证。小说家仅仅是去触碰这些观念的某个方面，提出一些新颖独特的看法，而且是用形象去说话。那么首要的是我们小说家要知道人类有多少基本的观念，大致作什么用，具有哪些基本的知识，不能从根本上弄错了这些观念。举例说，真善美。我们常爱把它作为一个整体去衡量某一事物。但真善美是三个概念，分属不同范畴，真，真理，是哲学词汇，而且是相关本体的，存在的，它的相对概念是假，有意思的是真，它是一个存在，凡存在均是真，而假，从本质上是一个没有的概念。善，是一个伦理概念，是人为所说，纯客观自然没什么善与恶。可见善与恶是一个道德评估，是相对性的，而真没有相对性。美，是一个认识的，审美的概念，它的相对概念是丑，但美与丑均是一个客观存在，不过是一个描述性的，从程度上说它不能如真、善那么明确，美是给人一种感观的东西，不是善，为人所拥有而超出于自身之外。美可以看见，而善不能看见。真善是对每一个人最基本的要求，美却无法要求，是一种自然生成。真是所有事物与人的前提。了解这一切仅是对真善美的一个常识，然后我们才分头用它们判断事物与人，使这些基本观念达到日常功用。你不能对伟大的思想家马克斯，黑格尔，弗洛伊德提出这样的要求，你们要有人类的良知，你们要讲真话，这仅是人的基本前提，我们对一个儿童也如此要求。我们对思想家要求是他们对人类精神思想宝库提供更丰富新颖独特的思

想观念，并用这些观念去解决现实问题，以此去受惠人类。

其次，小说家不是去提供现存的理念知识，他不是告诉你观念知识。而是去发现观念在事物，在人的行为中的一些独特作用。观念是如何改变事物的，人又如何受到观念的左右，这种左右是创造性的，不仅仅是物的，还是精神的。《老人与海》谈的是古巴老渔民桑提亚哥在海上三天三夜捕捉大马林鱼的活动。徒弟马诺林全力帮助老人出海，第一天老人出了哈瓦那港湾，在很远的海域大鱼咬钩了。第二天老人和那条大鱼斗争，把它拽出海面，发现那鱼比他船还长两英尺。手抽筋，没能把鱼拉起来，反被鱼拖着跑。第三天，老人把鱼拖到船边，用鱼叉杀死了它，捆在船的一边，返航，一条大鲭鲨追着他的船，吞吃了40磅鱼肉，老人和鲭鲨搏斗时丢了鱼叉，随后又有犁头鲨，老人用力杀死它们，刀都砍断了。日落时又来两条犁鲨，桑提亚哥用桨敲打它们，鱼肉渐渐减少。第三天夜里，在哈瓦那灯光中发现鱼仅剩下一副骨架了。在自己茅棚里昏昏地睡到第二天村民发现了大得出奇的鱼骨架。马诺林照顾老人，发誓永远同他出海打鱼。这个小说中有三个观念：自然，英雄，基督教。海明威并没有解释这几个观念，桑提亚哥是主人公，大背景是海（象征），鱼，敌手。主人公的描述是一个耶稣般的圣人，但又是罪人，侵犯神圣的海域。大海是有生命的，是可爱的女人式的，他爱海，爱鱼，爱鸟。但桑提亚哥仍然是要战胜它，因而主人公是海明威的准则英雄。海明威的准则英雄是，人在艰苦疼痛中，不幸的生活中应该保持自己的荣誉，勇气，要有坚忍不拔的精神，证明个人的勇气与价值。在失败中也是光明正大的。桑提亚哥是苦难贫穷的，但他又是勇敢高尚的，善良而富有献身的技术熟练的渔民。自然，英雄，基督教三个观念变成了小说中的画面，自然生成状态，是一种有机的人物活动。这对于观念写作的启发是：一，观念是有机的，与人和事物是整体的，交互关系地存在，并不为观念而观念。二，观念并不单一的，三个观念是连贯渗透的，在文本中缺一不可，相互映衬成为一种内在力量的旋律。三，人，海，鱼三者是矛盾的，又是相互共存的，自然，英雄，基督教也是共存的，又是矛盾的，这种复合的矛盾纠缠在一起，构成了文本中巨大的张力。四，观念的发现与陡转。老人无畏地在海上搏斗了三天三夜，他是英雄，常理说观念在演释过程已发挥到极点，最后却是一次深刻的突转，反向的转折把观念思考引入深层。悲剧英雄。老人战胜的只是一副没用的大鱼骨架，他并没获得1500磅马林鱼肉。

再次，观念在小说中有两种状态，一种是说出来，但不是一种说概念：自由，正义，真理，善良。而是对这些概念分析性的阐释，发现其中新的衍生含义。例如自由有积极和消极自由（柏林）的说法。西方是选择的自由，东方是放弃选择的自由，自由可以在人们的日常生活中的每个细部看到。心灵自由与行动自由的关系，自由是人们呼吸的空气。许多小说中把观念作为一种讨论方式出现。特别在后现代

小说，或现代派的内心冲突中，意识流中都有关于观念的追问。凡属追问为什么都会是对一个观念的疑问。前文我举的例《如何讲述真实的战争故事》，这篇小说奥布莱恩讨论的实际是两个观念：真实与战争。唐·德里罗写过一篇《第三次世界大战中的人情味》，这实际是战争大观念的一次讨论。模拟，想象了战争中许多技术的元素，也暗含了戏拟反讽，战争实际并不存在预言，它的灾难后果对未来人类来说仅有一次，小说是这样表述的：我们是一场灾难，但我们仅发生一次。核大战只能是一次，结果是毁灭，宇宙笔记是主人公的，伏尔默认真研究未来战争，那种绝对技术化的战争，人们只能寻找幸存者的人情味。有意思的是这篇小说虽然写得轻松、调侃，把战争作为一场未来游戏的，实际人们读了并不轻松，我以为还有一个大观念隐藏在文本中，那就是恐惧。恐惧的颤栗改成了另一幽默形式的想象。人们能不害怕战争吗？害怕有什么用，战争是必然爆发的。

另一种是不说出来的观念，它像一根红线样隐伏在文本中，让人从震撼的事件与物的感受中认识到观念。《林中之死》我已分析过了叙事中格顿姆斯的性格形象。现在我们看看这篇小说中隐含的理念。老妇人永不反抗，仅在于给生命，人和动物的食品。这性格，行为存在的基本理由是什么？如何解释，害怕残暴，但文本没提供老妇人的害怕，她总是不厌其烦地去喂她的猪，马，牛，狗。而且为了一切生命的延续她乞讨。只有一个理念可以解释：善良。在一切付出的行为过程中我们看到一种默默奉献的善良。对于环境老妇人已心如止水。我们在一个文本中说善良这个观念没用，一切善良必须变成善行，但格顿姆斯的善行已经写到极致了。那么善良的力量才异乎寻常。另外还有两个观念：美与成长。美是在一个冰冷而残酷的环境中的发现，不是文本一开始提供的。她死了，还有着少女迷人的身体。写一种死亡的美丽，这处美丽的死在人们心灵上狠狠抽了一鞭子。一种在垃圾上长出来的美，令人反思。这个小说还有一个不太令人注意的视角，我的视角，我看到了事件的全过程。我长大了也在农庄干活儿，后来去林间，去那条小河寻找小屋仅有两只野狗了。我是在发现中成长的。发现的是苦难。善良，美。自然还发现了罪恶（暗含），我长大了。我长大与老妇人的一切有什么关系？关键是我看到了，老妇人成了我心里的形象，心灵成长的一个部分。《林中之死》的观念善良，苦难，美，成长四个理念，作者没有一句去解释，也没一句讨论。是我分析后抽象出来的。舍伍德·安德森把这些理念藏在自己心里，在文本中仅透出一点点蛛丝马迹。更多的我们只能从语境中找到。顺便说一句，这又给语境产生意义提供了一个明证。关于理念在文本中的表述，一种方法是态度越隐蔽越好，深藏不露，合乎含蓄的美学特征，这是传统的意见。另一种把理念与现象作为同一平面展示，不必要捉迷藏，我们说什么强调启示与智慧，观点在论辩中具有强大的智慧力意，昆德拉小说有许多这

样的议论。前者强调了传统小说与现代小说的区别。

最后谈谈理念在作者那儿是如何进入构思的。换一句话说，一个小说的理念应该从那儿来。它怎么能够来。如果说理念仅是我们从前人那里搬来一千个或一百个理念来在文章中讨论，那是学术文章，不是小说，基本可以肯定小说的理念并不来自现存的那些词汇。因为就算你背得500个观念词，仍不可能写一篇好小说，可见小说的理念获得另有一个秘密渠道。能明确说出来源的大概只有两种：一种是源于人与事感性力量的强大，生活事件的强大，特殊的人与事对语境中的个体产生强大的冲击力量，作者便会因此产生写作冲动，写人写事的冲动不仅仅是人事的性质，还是人事的活动，作者自会对它有一种认识的审美的评估，从中产生一个表达意图。理念是从感性材料与作者的情感结合中来。这大抵均是生活实感很强的作品，古典的或现实主义的作品。另一种源于作者主体的冥思苦想，或沉思中的感悟，即使借助材料也是间接的。更多的是幻想。这些理念大抵来源于神思偶得，或者天然的艺术敏感。例如博尔赫斯与卡夫卡就是最明显的例子。由此可见，小说理念并不来自于现存理念的搬迁，而是作者本人所感受的理念。是一个悟出来的结果。这个其实不难理解，如同宗教任何人在没信宗教前生死问题也是一个自明的观念，善恶也是一个自明的观念，当他信教了其核心仍在悟善恶生死的问题。参悟是一个观念，并不是简单的释义，如果释义得明白，找一本词典查解便可，最重要的是该观念形成了你对世界事物的一种认识方法。你透解人事时也是透解观念，复杂在于对观念的认识不同，方法不同，会引起事件与人的行为方式的不同变化，功用、结果也截然不同，这才有了为我们表达事件行为与人物性格时，会有不同的观念去与它融合，借助一个伟大的句子：一切危机都是观念危机。现在我们应该明白了，小说理念是从我们所有人类理念里提取出来，作者通过主观情思，（通过主客体的融合）在事物与思维中循环了一周的理念。是一种经过情感与思考的结果。只有这样的理念才真正具有小说理念的力量。

一个小说理念的提炼会因作家的才华学识不一样，而出现不同效果。同时也因人不同提炼理念的方法也不同。这里只能拟出一个大致的规律：

第一，作者自身必须有一个对世界事物的基本认识。由这个认识而形成的基本理念，简单说，作者必须要有一个自己的世界观，你的认识与评判，你的思考与结论。一个自己没有世界的人，严格来说是不能写小说的，因为一个小说不是一段格言，或几句话，或描写，它必须要构成一个人与事的整体活动。因此，世界观是对所有理念判断的前提，也是一个小说写作的前提。

第二，作者必须有一定的生活经历，或者超常的幻想能力。必须获得大量感性认识经验，这很重要，一般而言小说是经验的结晶，这不仅是小说的自身规定性，

而且小说家的理念最好来自于经验的提炼，是一个认识循环了的结果与经验相融合的理念才有真切的感受力，所以少年小说家是不可取的。小说家应该是青年之后，成熟了阅历丰富了之后的一种真正发于情感与生活的理念感悟才有力量。这时候的理念才能真正属于作者认识了而又有了独特感受的理念。空洞的理念是从书本搬来的，于小说是一个弊病。

第三，必须要从人类文化史角度梳理一下文学理念史。意思是要弄清我们文学的历史已表现过哪些重大的观念，并具有哪些独特性，不然，你所表达的是前人表达过并被承认为经典的东西，你却自以为有了个绝妙的想法，这种重复是很要命的，往往个人的独创性就在此处显示出来。为写作者的省事，我初拟了一个文学主题史中的一些表述过并被认为经典的理念，目的在于我们不要去简单重复。

1.史诗式的酒神精神，浪漫神话，把人格夸大为神性的一种认识，它成为浪漫传奇的源头。希腊神话，中国神话都是。这成为小说中的一类基本命题：神话。颂扬的是酒神精神，表达人类的狂欢情绪。

2.启蒙精神，理性复苏，有了人的觉醒并认识司芬克斯之谜（恋母情结），人类是矛盾的终究免不了命运悲剧，这种命运悲剧建筑在人的自身，即性格悲剧。

3.宗教精神寻找人类源头是一种罪感文化，原罪是一个重要理念，人有罪又不断追求欲望因而造成二元对立的精神分裂，人生的行为便是不断地宿罪。鼓励人的善行。

4.堂吉诃德的理想主义与哈姆雷特的悲观主义的冲突。盲目的喜剧典型与忧郁缺少行为的悲剧典型。两类人性的概括是一种大分类的代表。

5.失落与寻找。人与社会的矛盾激化，人在社会环境中的失落便反思人的价值的再认识，企图恢复人的尊严，于是人开始多方寻找精神家园，宗教的，使命的，重要的，是返璞归真的归依大自然。

6.个人与社会的矛盾冲突表现在人的本性吁求与道德律令的两难。我们要求个人的自由，但又有社会规范的制度。小说家如何调剂这个矛盾。

7.进化论与宿命论的矛盾。世界是进步的，理想的，个人在社会中大有作用，居于中心地位。但人类多数是怀疑论者，世界是一种无可挽回的绝望。忧郁，孤独是人性的本体。在时空内人们会周期性地产生抑郁症。世纪病。

8.现代世界产生两种现象：资本主义与社会主义。前者物质的膨胀，金钱成为世界的标准，导致异化，人性大改变。疯狂与堕落，绝望与穷凶极恶。同时提出相异的乌托邦，相信人类可以重构美好的社会。而这种所谓的集体主义又带来重大灾难。人类处于社会的两难境地。

9.由两个社会的矛盾性而产生的现代病，城市魔障，人们在表面已无法改造

社会了，转变为一种心理沉积，情感心理是无序的河流，又是病态的，这决定了现代主义均是倾向一种个人的心理运动。

10.现代人寻找失去的灵魂。路漫漫而修远，精神裂变而萎缩，走向彻底的悲观主义，荒原象征，是废墟与死亡的必然归宿。我的目的不在于寻找某种终极，而在于表现这种荒原情结。病态社会的病态人生。

11.他人即地狱，荒诞即人生的存在主义。在英雄、硬汉精神的负面下出现了反英雄。现代社会的三种现状：一种现状，由异化到变形，人的非人不是物而是弱小动物，人变为可怜虫。二种现状，人是一种滑稽英雄，像西西弗神话一样，我们的生活在重复着一种无望的奋斗，一种必然破灭的失败。三是局外人，世界一切均与我无关，美好与罪恶是在我外界发生的。我已木偶化，麻木了，空心人是我们从生理到精神最准确的代称。

12.意义的深层探究与绝对无意义的认识构成的矛盾性，我们都是垮掉的一代，迷惘的一代，没有归宿，所有的人都在路上，不再相信自救与他救。只强调人与事件过程。人生仅是一种过程感。一切都不用追问。

13.我们仅在一种物象世界里活动，取消意识形态，没有二元对立的深度模式，一切都在物的平面，我们只要准确精细地表现这种物的世界，不要加入评判，情感，所有的客观性都是人们一望而知的。不要我们扮演上帝的全能视角，只需要零度冷漠地表述客观事物，在无情感状态下的人，行为是偶然性的，精神是茫然的，也是恍惚性的。

这是从西方文学理念大致上梳理的。为什么不从中国文学来观看，重要原因是当代中国太意识形态化，而我们所探讨的理念大致又没超出西方理念的范围。例如我们关于人性认识比西方认识便浅薄多了。我们百年来仅写了一些人性现象，鲁迅是作了一些深刻反思，他依然还是文化反思。是一种语境性的。当代的国民性。比较一下我们会发现在中国现当代多数均是在一种文化前提下进行人的思考，我们找到什么呢？文化劣根性的反抗。我们的人性有问题，谁也没找到真正的人格重塑的思想与方法。问题摆在那儿，关键我们要找到一种行之有效的重构途径。注意一下欧洲文学中没有这个问题，那就是我们的所谓文化劣根的文化运动，没有什么人性的意识形态批判运动。因为前提不存在。西方文学从源头便有一个基本假定，人是罪人，原罪决定了人性的缺陷。只有人格的完善才是重塑的。在文化与人性问题上我们一开始便犯了根本错误，把方向弄反了。我们相信政治，可政治不是塑造人格的，政治是一种限制性策略，是一种权力统治，政治话语也是一种管理统治，而不是一种创造重建。它也没有这个责任，这个责任在哲学思想那儿，当代中国人不知从哪儿去找中国的现当代哲学。而不是西方哲学思想的搬迁。我

们从政治理论中如何找到解决人格的问题。政治仅仅是一种统治手段。最彻底的政治反抗仅仅是变换另一种社会统治的秩序，国民性是无法由政治解决的。人性走的是一条社会伦理之路，一条思想哲学之路。

第四，必须对事物有极端的艺术敏感，对人性有深度的窥测，对人类精神要有极精微的洞彻。我们对事物与人的考查不是建立在分类学上，而是每个理念范畴上的细微的差异性。从差异性中找到独特性，然后赋予它新的精神内涵。也许大的观念仍是在人类早期的发现，正如马克·吐温说的，古人已从我们身上偷走了我们所有的观念。但我们注意小说表现的永远是某个大观念中它一些细小的特征，揭示的观念的某个特征面，或者该观念内的许多细小的分支理念，例如表现欲望是大观念，有性的，食的。在性之下也有暴力与嫉妒，在嫉妒之下有心理的，行为的。显在的与隐在的。有表面宽宏大量而内在的自私狭窄。有阴谋与阳谋。有忏悔和嫉妒的交织，偶然的嫉妒铸成大错。而大嫉妒在防范下却没有后果，荣誉的嫉妒和性的嫉妒并不一样，心理沉积的嫉妒与行为嫉妒并非互为表里。对亲人的嫉妒与对仇人的嫉妒有质的不同，嫉妒总是在生长与克服之间，有时嫉妒却是一种良好的一个动力，有时却因嫉妒毁了自己。这表明了观念如同基本粒子一样可以无限细分为各种细小单位去表现。因此，在基本观念之下，个别事物的理念永远是表达不完的，不够的永远是自已才智的欠缺。观念的独特性也许不是改变概念的称名。而是发现观念之下，不同历史时代，不同人群中，该观念不同侧面，不同子系的特别的差异性，人类由来已久都没有发现的特征与新奇的个案。因此我们并不需要担心我们作品理念化，需要的是在细微的差异中我们是否找到了独特性。很好的例子便是博尔赫斯写了许多复仇的决斗故事。而每个决斗都显示细微的独特性。欧洲的古典时代基本是一个为荣誉的决斗史，但其间该藏着多少人性欲望的秘密。我们是否真正悟到了它的真谛（是差异性的独特意味）。可见理念的精神分析永远是不会穷尽的。关键在于我们能否真正去发现，去开掘其独特性。

第五，我们对一个理念的新奇的发现，不要匆忙去表现它，要沉思，长时间去孕育它，发现其精神妙处。并注意从不同角度的比较，发现是否有更绝妙的东西。使它变成我们精神创造的一个结果。不成熟时千万别去写它，这会使一个很好的理念变成一个残品。许多作家都会有类似的体验。一个小作品在心里装了几十年，只有到了非常必要的时候才瓜熟蒂落。汪曾祺的《受戒》在心里40年，是一个永恒的梦，博尔赫斯《代表大会》三十多年的思考。鲁迅的《朝花夕拾》也是如此，基本上可以断定暮年写意年的东西，都是经过深思熟虑了的。我的《金小蜂》、《一往情深》、《孤独鸽子》、《制度》、《梦与诗》等许多小说少则在心里放了十年，多则二三十年。甚至有二三十个小说的意图仍在心里，包括洞庭湖的长篇小说已经40

年了。1980年代初去宁夏，我有一个关于沙漠的短篇小说想写，到了2002年再去宁夏写了几百字，没写成，放下了，还不知哪年去完成它。提取一个绝妙的意图真是很不容易，有时在你绝望时，突然顿悟，一挥而就。许多短篇小说我以为是“上帝”神授的，这当然是一个形象的说法。一定要注意写小说不能成为一部机器，俗话叫写油了。那么小说也就死亡了。最可取的是人生每一个片段按兴趣来，你该干吗便干什么，不要强行施力。从1992年以后我有八九年仅写过一二篇短篇小说，可2001年后，我在几年中写了几十个短篇小说。一生可以有许多兴趣，都试图去做一做，我的特点是有一个兴趣便入迷，阶段性的，保持二三年，转头又做别的。但你个人一生应该有一个主攻不移的方向。例如我只能把小说写一辈子了。但我的副业也可以写几部理论专著。我说这话的意思，对于大观念，或某事件与人的感悟，你每天苦思冥想地盯着并不会解决问题。世界事物它总有一个自行解决的方法，你的作用便是在最恰当的时候去插入，激活它，很快就找到解决的途径了。

第六，我们可以学习前人的许多创作经验。这是一个必要的过程，但只能学习他提取理念的经验与方法，不是你照着他的办法做，因为那样你会成为一个没有出息的模仿者。我的体会是反其道而行之，怀疑并批判他的理念，这样往往你会有更新奇的发现。例如《林中之死》写的是一种至善论，这种至善表现在人物的系列行动，凝结为性格。以至于这种至善达到了宗教的精神。人类无疑是需要的，是我们认为的好人好事的，但我们要批判地认识它。至善有纵恶之嫌，邪恶成了善的附骨之肉，我们如何去惩恶扬善，这种至善成了一种乌托邦。如果我的成长是秉承一种至善，那我会没有任何防御和抵抗能力。因而我的成长永远会扼杀在摇篮里。

我们在批判的过程中便有了发现：至善不能成长。如果写一个至善的少女或男孩，他们永远长不大，这就有意思。我们还可以拓深一点，至善的人拒绝成长，又更深了一层。或者至善者在环境中陡转成为至恶者，犯罪了，这又转向另一层意思。如果写一个至善的死亡，唤醒了邪恶，意思很好，但却是许多人常写的理念。我们仍可以有许多想法：如事物到善为止，至善。善行循环一周，至善。善在于完成他者的人格塑造，至善。善只是一种意含一种符号，至善。善无始无终，抱元守一，至善。我们由《林中之死》的反思评论会引出如此多的思考。如果我们仅是对老妇人的至善的认同，我们便会没有发现，那么我们对理念的认识也会终止。如果这样，你对安德森的学习会一点用处也没有。

第七，任何观念史会有其自身的发展演变。在不同历史时代有不同含义注入，不同语境会有决然不同的意义，有时甚至是相左的含义，我们需要充分开掘它的内涵，展示其多义性。特别现代小说它的理念表现是开放多元的。我们文本的理念也应该是和读者交流式的。平等对话，展示文本中的多重声音，使其成为复调小

说。这可从两个方面去理解：一方面是一个观念上不同声音的对话；另一方面是不同观念的相互平等对话。文本中不同声音实质上是文本包含着几种不同的意识，价值，观念等要素。一般说来短篇小说声音要单纯一些，而长篇小说声音是多重复杂的。意思是短篇小说宜集中一些，表述一个理念，最多只是一个理念的多重理解。能达到《杀人者》那样一个事件的多重理解是最好的，因此陀思妥耶夫斯基的复调小说也基本是长篇小说。

第八，一个观念要发乎于心。因为观念是大众的，人类的，是先于我们存在的，我们小说家再次使用它和发现它的新奇，如果没有心灵的震动，没有情感，没有体验，没有个性，这个观念仍是外在的。说白了它仅是一个概念一句话，重要的观念要经过心灵的内化，是你的切身体验，是与灵魂相伴的东西。古今中外的经典名篇一般都是来自于作家的生命体验，是他最深刻的感受。他的观念便是这种情感和思想的结晶体。所以许多绝妙作品都凝聚着作家一生心血，或一个绝妙动人的故事，是个体人性的观念，又能表现许多人共同思想的意向。那么这个小说内在的理念便应该是成功的了。一个理念可能是作家长期思考的问题，也可能是作者对某意向长期感念于心而不能忘怀的，更有可能是某次受到了人生的震惊。总而言之，作者把握的一个绝妙观念一般都经过震惊体验，然后沉淀为人生一个深刻的感受。

这八个方面大致告诉我们理念如何产生，我们如何把握。其中也包括如何提炼这些理念，注意真正的理念创制又是一个看不见的复杂方式，必须是针对每一个理念的内涵外延的变化，作者的改造与发现，这里尤其含有一个才学识的问题，含有一个天才的感悟问题，同样的理念在不同作家那里是各放异彩。具体的某个理念的提炼是我们无法总结为条例准则去说的。仅有的是每个作家对某个具体理念提炼的独到体会。而且你不能学，你应该有自己创造理念的方法。你首先是从生活中去发现，然后对某种理念质疑，再切割组合是否有新认识的可能，到第四个步骤才是提出你的新理念，第五步骤是把你的理念和所有的观念史比较，找到创新的地方，依然是从细部和侧面开掘进去。第六便是你如何表达这个理念，让它成为一个格式塔。

我在生活中接触两个特别残暴的事例，一个壮实高大男人打老婆，那矮小老婆几乎被打死。另一个是每次都把老婆打出血，而老婆每次都把有血的斑点用剪刀铰了补一块新布，最后衣服成了百衲衣。十年后，我去探访学生时，她强壮的父亲死了。母亲却很好的活着。这个生活实例让我发现了罪恶而战胜罪恶的却是时间。那么我质疑暴力一词，它并不是我们日常用一种革命的力量击败它的，而是每种邪恶均有自己的天敌，在切割组合过程中我发现今天的线性时间有问题，而东

方的循环时间更本质。我的新看法于是变成了任何力量在一个循环中有开始，鼎盛，灭亡。这是一个生命圈，这个圈正好对应于时间循环圈。接着便是比较观念史，发现并没把两个圈层结构叠合起来的文本例子，于是我从一个细部侧面进入，找到一个老女人六十岁经历一个时间圆周以后的幸福。这个幸福的保障乃在于，时间和天敌对和平的保护。这样我写了《金小蜂》一个女人和五六个残暴的男人生活过，但她最终是幸福的，和楮树一样，是由于她的生命在于根深叶茂。用如此的方法我在《考古学》中找到了对战争的看法，在《民族志》中真正看到了人本性上的反征服的民族性。在《制度》中看到了一个国家的政治不在宏大的等级上而是它最普通子民内心的一种制度。在《博物馆》中革命作为内容如何演变为一种形式，革命如何被复仇颠覆而真正的革命荡然无存。在《没完》中我看到永恒性并不单纯在物质上延续，它业已成为生物遗传精神遗传范例，所以，没完表明结束一词并不存在。一般寻找母题均是对存在物的追踪，我却写了好几篇小说，表现人们对一种子虚乌有的寻找。一个人执著于欺骗自己，它深刻揭示人性自身执著一种虚妄而对一种真实的恐惧。例如《第九街区》、《河的第三条岸》，我们没有第三种婚姻，所有的人均是对真实婚姻的恐惧，但又是别无选择的。理念的提炼与创造是一个非常复杂的精神能动过程。有时你几乎说不出什么方法，而是一种神秘的天启，很多时候你会突然发现你有许多精彩的想法，可有时你冥思苦想也没有什么结果。如果一旦有什么好的理念产生千万别放跑了它，记录下来，或者马上进入构思。我个人还有一些特殊的状态，即写一篇小说之初什么想法也没有，只有一种语言上的感觉，在写作过程中许多精彩的想法会蜂拥而上，有时候一篇小说会出乎意料的完美。小说《墙上鱼耳朵》开始仅仅只是写出鱼巷子那种韵味儿，写着写着便涌上了事物是共时地成长，每一个神秘也是成长的。最后成了每一个人极力保护的成长都被自己不经意地毁灭了。一个美妇人死亡之后，小说的结论是叙述毁灭了事物的同时也创造了事物。好像某个理念自身是一个成长的观念，它在自足地丰富完善。一个成熟的作家有时候他会是不经意地发现了奥秘，或者他根本用不上去刻意地去创造观念。他会在创作中产生出那些思想精华，这当然是指那些艺术敏感非常良好而且理论功力又非常扎实的写作者。

五、理念在文本中的位置

在文本中如何处理显与隐的关系，在创作中理念是作者心中的支撑点，但是一个文本是要交给公众的，你既要同读者捉迷藏，把藏谜的匣子交给大家，但不告诉谜底。可你又得巧妙地提出解谜的方法。最后读者获得的不仅仅是人与事物一

个愉快的过程，他还获得了另一个属于精神上的启迪。因此理念的显与隐是一个非常难处理的问题，太明确直白会觉得文本没弹性没张力，余韵尽露。太隐晦读者也许永远不会知道，所以作者必须在适当的部位含蓄地提示出来。理念的表述策略也是很复杂的，因而作者要做好每一个精心设制的骗局，而读者又应该是一个优秀的艺术侦探家。我们看看哪些现象值得注意。

第一，题旨（Motif）在标题上确定下来，但不是一个理念口号，而是一个不易识破的象征隐喻。这时题旨有双重作用，它是理念的埋伏，又是一个线索的发展，使之成为一个事件，一个细节，一个程式，某个人物，一般的要到文本的最后才揭开题旨。这种方法比较多的是在传统写作中使用的。

第二，文本开头部分似乎与意图没关系，好像绕了一个大弯，实际理念暗含在其中，到了问题处理的高峰时，你会发现，这个理念早已暗示在开头。

第三，把文本的理念暗合在一个细节之上，反复表达个细节，而且细节是标志性的，只有当这个细节毁灭时你才隐隐感到文本理念会隐隐地透出来。霍桑的短篇小说《教长的黑面纱》最关键的是教长在临终时一刻，别人要给他揭开这个黑面纱，他还尽生命最后一点力量保护它。读者由开始的疑虑变成了这时的肯定，黑面纱要挡住一种罪恶。

第四，一个文本理念从人物性格上分析抽象出来，这是摹仿论的特点，也是现实主义一以贯之的，巴尔扎克和托尔斯泰大量的写实作家都采用此法。

第五，某个理念在文本中从开始到高潮你甚至一点痕迹都看不到，看看结局了你也不明白它是什么意思，但在结局部分可能存在几个关键词可以透露出来，这就像一个侦探故事一样，只有到了最后才能真相大白。

第六，对某种理念采取障眼法，通篇小说可能都是故左右而言其他，真正的目的是躲在这个障眼法之后。书中的主人公可能至死也不明白，而小说表层通过我们拼贴、比较，你会明白，哦，原来在这儿。《带家具出租的房子》便是这个方法。每一个人都死在自己所寻找的事物之中，而不在其外。

第七，一个小说的基本理念，作者从文本的所有标志中，包括一个词汇也没透露出来。但他却给你提供了一个可以理解意图的语境、氛围、事件、人物关系。你读完文本之后可以自然从文本语境中悟到其目的。

第八，凡属杰出的作家与经典名篇都会在其文本中有一个独特的眼睛，小说眼睛会以各种独特的方式出现，即便是作者有意地把眼睛藏起来，这个有意便是你找到眼睛的线索。但有一点，作者往往在文本中会设置假眼与真眼，一般说来假眼是容易找到的，真眼也许在另一个地方闪烁。这个眼睛可能是个词汇，可能是个物，可能是个人，或者器具与影子。或者是音乐与颜色，或者是一个行为与缺陷，甚

至作家有意采用缺席法,使最关键的人、事物不登场,但文本全部着力点都在这个缺席上,因此这个缺席反而成了小说的眼睛。

第九,有时小说会设置多重理念,特别是长篇小说,在众多理念中,一定会有一个基本的核心的理念是小说的凝聚点,我们要突破这种屏障,把视点集中在核心理念上。这才能把握到小说的精神实质。注意一种特例,有时候小说的理念实质可能会在结构上,这是由于理念很强大,形成了一种笼罩,便具有结构性的力量。例如忧郁、恐惧、狂欢等等大观念,形成一种强大的心理优势,会转换成一种推动文本的力量。这便是结构性的力量。

理念在文本中显示的位置一般是精心设计的,但杰出作家也有自然流露的,不经意的,别有用心的等等多种情况。没有规定在这儿便是天才体现,在哪儿便是蠢材的安排,因为理念在文本中的任何位置出现都是正常,这主要在于作者存乎于心,运用之妙,善于构成一个和谐完美的语境,贵在自然而不着痕迹地闪现出来。决定理念在那个地方出现是一种综合因素,一定要水到渠成,浑然一体。

海明威的理念喜欢在人物、故事与环境的混成推进中自然地展现出来。博尔赫斯的理念通常会是讲述议论出来的,一般在文本之前有一段由来的交代而引发意图,在故事的中间借词语,或某个插入把理念照应一下,最后通常是最闪亮地一击。他的写作基本上是靠强大的理念支撑着的。在表现主义和存在主义小说那儿理念是明确的,人物的行为方式,故事的构成是按照理念创造的,而人物与事件的不好理解正好来自理念的扭曲,因而这类小说只要吃透了理念在小说中的一切局部都好懂了。《局外人》、《变形记》、《城堡》均是如此。有一些创作从世界观上便有一个大理念支撑,是在一种强大的理性意义下写作的,这样你对一个作家整体创作观的理解,他的小说便可以以一读十。法国新小说它的整体小说理念是,表现客观物,不介入心理与情感,是一种零度写作的方法。精细的客观物描写,还不用修辞手法,是绝对表象主义的。有了这个钥匙便可以不费力地读罗伯·格里耶的全部作品。传统小说我们要找局部的构成看理念是如何显示。而自现代主义以后的所有文本,局部是碎片化的,理念不来自某个局部而是整体,简言之它没有属于局部的特殊理念的精心构筑,反之,局部都是随机的,感性的,甚至是消解意义的,传统和现代在理念的表达上是完全不一样的。现代理念像X射线散在文本的每一个角落,它并不需要我们费力去寻找它的分布点,不必用细节窥探整体。现代小说中大量作品找不到局部的理念怎么办,那正好来自于它一个整体的观念:消解意义。表达无意义的日常现实,你又如何找得到理念呢? 因而理念在文本中出现是极为复杂的,我们必须视每一个具体作品而论。

施蛰存的《将军的头》核心在是将军的头,这是没问题的。而实际在文本里是

悄悄移动的，核心凝聚到几个头的笑，比较一下几个头：少女，被杀武士，敌人的头。几个头的不同笑，结合将军的头比较，最后突出的是哭。在三种笑与一种哭这中间我们找到了理念。霍桑的《年轻的布朗大爷》核心在妻子菲思的名字上，还有细节粉红色丝带，所有的人都在认同邪恶并把它视为幸福，而布朗终其一生与邪恶保持距离。但布朗绝望而死。海明威《雨中的猫》核心在丈夫九次看书的动作上与猫两次出现时的定语不同。把婚姻问题的理念提到了那个语境中。有许多理念并不在文本中间告诉你，而是在小说之外读者的评估中，并且有仁者见仁，智者见智的味道。博尔赫斯的《决斗》本身只显示事件的震撼力。两个人同时抹了脖子一起跑，谁先倒下者输。这是一个极大的反讽，揭示出来的输和赢都没有意义，因为两个人均看不见赌局的结果。吉·罗萨的《第三河岸》是父亲在船上，左右两岸均不相依。客观中并没有第三河岸，有无理而妙在内，但所指仍有很深的理念而且是多义的。上文我提出了四种理念解读，也许还有五种或六种理念解读，作者并不作出明确的回答，而读者可以有许多回答。最深刻的第三岸也许是个体超出二难选择之外一个终极的选择，而这个选择并不是幸福与快乐。

精彩绝妙的理念及其独特的表现，古往今来有无数篇也有无数种方法，只有在我们读了那些小说后才觉出它的精妙，这表明什么呢？表明我们日常情感、智力、心理都在某一水平线以下，而写小说要求我们经常把思想的智慧提高到水平以上对世界万物去观照，这样才有发现。另一种是我们经常对日常现象及一切知识领域保持质疑和批判的锋芒，我们才有真正的发现。套一句传统的说法，主题的提炼是不容易的，但一旦有了好的主题又光芒四射。

六、文本的标题创制

为什么把标题创制这一个形式的因素纳入意图和理念来谈。其一，标题很多情况下就是一个文本的题旨，是线索与文眼。其二，标题，特别是传统的标题基本上都是与内容、主题、意义相关的。我们仔细思考一下，所为题，实际上便含有对一个文本的抽象。题者，提也。不概括它又如何提得起呢？标，含有点示的含义。白了说，它提醒的是我告诉你，我告诉你什么呢，告诉你相关的题。因而标题一词实际是意图于理念的另一说法。是主题的一种象征形式。

从文体特征看，标题实际上是一种意义形态视野，看了标题你会对文本的内容与形式有一个大致的了解，根据丰富的阅读经验，你甚至都会知道这个小说写些什么。标题也是一种审美期待，标题似乎是与不同的文体相适应的，传统文体是对生活的摹仿，因此标题比较实，它可以是人物、事件、地点、时间的名词来命名，

根据写作材料的特点来命名，标题特别告诉你文本写什么。这有大量的小说标题来证实了。《包法利夫人》、《菲尼斯重返政坛》、《温莎城堡》、《红楼梦》、《二十年后》、《西游记》、《三国演义》，我们一看这些标题便知道小说在干什么，甚至你可以猜度出它的大致轮廓。因此我们可以说标题是内容的显示。

传统标题比较实，我们注意从小说内容里提取即可，或时间地点，或人物事件，或建筑饰物都可以。这类标题制订比较好处理。我们要说的是标题比较讲究修辞技术的那种，除了内容，标题要特别重形式感。下面说几类标题的制作方法。

第一种，象征隐喻的方法。这类标题有的时候以物拟人，以某个特征性的东西唤起你的想象，在事件物体中寄托着一种理念。见到标题便知道它借用了某种含义。例如《青鸟》、《红帆》、《魔桶》、《环形废墟》、《荒原狼》、《镜子与面具》等等，这种标题创制是介乎传统与现代之间。

第二种，无理而妙的方法，这主要建立在反日常性上，也可叫它陌生化，表面看来标题不通，细细思考却有特殊的意味。例如《记忆之石》、《黑暗的色彩》、《沉默的左乳》、《人树》、《正午的黑暗》、《死火》等。石头是不能记忆的，黑暗中也没有色彩，乳房无所谓沉默与说话，人与树分属动物与植物，正午是不会黑暗的，火有生死吗？利用相反与不成立的说法刚好有一种特殊的味道。

第三种，特殊感觉化的标题。《看得见风景的房间》、《后面是海》、《空的窗》、《白得耀眼的时间》、《傍晚的斜线》、《饥饿的天空》、《墙上鱼耳朵》、《没脸孔的肖像》、《幽灵的嘴巴》、《向西的窗口》等。这些标题你得细细品味，具有一种特殊的诗意，有时说的大白话似乎是重复所指，有时视角独特，有时提供无限遐想，让你觉得只有这种极端的表达才是准确的。这类标题不是苦思冥想的，而是在特殊感觉下偶然所得。

第四种，标题组词要保持相反相成的张力。例如一个流动的词要配一个固体稳定的词，一个远去的视线有一个贴近的视觉干扰。两个词之间距离要拉开，但又要巧妙连接起来。《远与近》、《红与黑》、《漂泊与岸》、《子弹穿过苹果》、《站在无人的风口》、《另一只耳朵的敲击声》。仔细分析这些标题时，一个词语要有弹性，与另一个词语要有碰撞，在不能结合中找到一种拼贴而形成特殊效果。

第五种，标题不要太中心化，要有所偏移，在词语之间形成平等关系，而不要修饰与被修饰关系。《枪，或以梦为马》、《一幅雕屏，或一个民间故事》。标题不要太确定，仅是一种答问，应该是非确定性的，一种可能的回答。《谁在隔壁说话》、《从孤独到寂寞的距离》、《迷羊》、《死亡，睡眠和旅行家》、《实际事物的想象品行》。总之，标题不要是判断、肯定，是一个中心，而应该使标题尽量有些不确定感，有些多义性。

第六种，在标题的内部尽量使用有差异的词语，不要趋同。因为一般标题都很短，据研究家说，超过七个词的标题就不好记，会影响这部作品的传播，因此标题一定要精粹。在短标题中最忌使用相同词义的词。所以差异是最要紧的。《裸者与死者》、《婚姻与不贞》、《风、沙、景》、《给未出生孩子的信》、《时间与肉体》、《美女，还是老虎》等。这些差异性词语的组合不仅是内容的反差，同时也是一种视觉上的反差，会引起读者的惊奇和最疑，吸引你往下阅读。

第七种，在字数与音韵上应该注意的方面，首先要上口，便于说出来，常见的是两个字组成。如果三个字组成，最好前面是一个词组而第三字是个单字，这样三字句最后是一个顿挫。如《灯下黑》、《荒原狼》、《杀人者》等。如果五个字的标题最好前面是两个词组，中间加一个连词。四字句最好打破一下平衡，让前面两个节奏紧一点，连成块面，最后形成补充，如《花园余影》或是《荒漠与人》。如果标题多到六字或七字，最好要一个领词，并用逗号分开，然后形成一个尾句。《说吧，燃烧的记忆》、《影像，飘飞的空间》。标题字数的组织是很重要的，极力避免长题，历史上的经典小说几乎没有特别长的标题。即使有，人们在后来的称调中均给予压缩了，采用简称。在音韵上字词搭配要注意平仄处理，不要一平到底，有平、仄读句会有起伏。在一个标题中最好收尾的词是仄声，两个尾词最好不要一个声调，在一个句子中最好是平起仄收。总之要使一个标题朗朗上口。

第八种，一般标题是与文本内容或形式是相关的，在特殊情况还可以采用一种无关法，标题远离内容，仅仅是远处传送的一个声音，一点颜色。只要标题的形式特别便行，只要特别的标题引起人们的视觉停留，或者思考就可以了。这可能有点另类，但标题定好了也会有助于文本的阅读。我取《鱼眼中的手势》、《异物》、《漂泊与岸，或梦的深处》和小说直接的内容与形式没有必然的联系。但有一点要注意，标题的韵调和文本的语境风格要保持大体一致。

取标题也是一种艺术创造。拟题的准则大抵要上口，好记，新奇，醒目。是审美的，是启智的，是创新的。一个好标题也会促成作品的长远流传，让人过目不忘。对于新颖独特的标题会引起大家的共同赞扬，现代人的判断似乎惊人一致的准确。陈染的《凡墙都是门》，我几乎没听到别人说这个标题不好。好标题一定要配好的文本，不然，别人只记住了标题而忘记了内容。我们以为最好的办法是一个好小说完成之后，要反复推敲其标题，使标题和文本成为双璧。遗憾历史上有许多经典文本，标题仍属比较平庸的那种，莎士比亚的戏剧那么精彩，但他的标题一般化，要把二者统一起来还真是不容易。相比较取一个好标题比一部经典作品要容易多了。

后 记

我觉得日子像攥在手中的金币，一不小心便从指缝中滑出来摔在地上，然后你会仔细地在地上寻找，没有。正在你怅然若失的时候，突然在你的身后听到叮当一声，时间滚动，停在某一个旮旯儿角落里发出共鸣的响声，声音带着你的体温，但已去了很远的地方那就是你遗失的日子。1994我在北京师范大学中文系作家班讲授小说创作，主要讲人物、结构、语言、叙述等章节，其时叙述学已经很盛行了。我也有七八年时间沉浸在叙述的辉煌之中，我的硕士论文便是研究叙述空间的，经过长时间对叙述的研究，我以小说家的敏感发现它越来越不可靠。结构主义叙事学作为一种批评理论，太模式化，典型的静态分析，并发明大量的分析符号。我心想，永远也不会有人按叙述学去写小说，道理很简单，小说是一种创作发生理论，而叙述学是一种批评理论，而且是一种非常有限的批评理论，止于词汇功能到语法结构，延伸到语义学领域，例如神话模型与矩阵分析都很难自圆其说。叙事学说破天了，仅是把我们对文本心知肚明的东西用一些模型演示一遍，而这时我国大学追逐西方脚步，把小说美学的东西全部改成了叙述学。正是在经典叙事学转型时，我决定从发生学研究小说的形式技巧。于是我讲了小说课，作家中反响很好，在鲁迅文学院座谈时赵中月、刘岸几位作家朋友多次索要讲义。当时有两个刊物提出来连载，我没时间整理讲义，因此谢绝了。没想时间一下过去了十二年。今天想来竟然是两个世纪的事情了，真是令人感叹。

2005年我决定在河南大学文学院开设小说诗学的课。这时候已是电脑选课，选课的有258位，共分两个班，开始几次课学生不足数，没想后来总是满满的两教室，听课人数估计超过400人，其中郭张彦，宋艳等研究生，从不缺席地听完这个系列课程。这时我的《小说技巧》讲义，一方面给学生讲课，一方面给《芙蓉》杂志连载，并得到各方面很好的反馈，黑龙江巴彦县，辽宁瓦房店，甘肃张掖的读者都问如何可以买到讲义，特别湖南的读者反应强烈，都认为是一本可以传下去的书。国庆后，王俊石先生打电话给我说，你在《芙蓉》连载的讲义，我每期都读并裁下来

装订在一起，这是一个很具体的小说教材，没有同类型的。我同俊石是好朋友，事先没告诉他在河南大学讲《小说技巧》。元旦时，俊石先生又告诉我，他给出版社报了一个选题。这时正好我讲义写完，已有三十多万字，回到北京我写了一简略的绪论，整理好一沓书稿时，便听到雪地中爆响的鞭炮，竟然举手便可以叩响2006年春节的门楣了。

在河南大学的一年，除了耿占春、肖开愚我们三人十天半月地聚会一次，每个礼拜我去上一次课，其余时间都在家里看书写作，三个多月里《小说技巧》写了20万字。《先锋文学理论》写了五万字。有时候一个礼拜连楼也不下。并非因为时间紧张，相反，我倒觉得比较轻松，不像往年拼命地写小说，那是一种心累。2005年我才写了三篇小说，我经常会躺在沙发上听黑暗中瓷器开片的声音，那是偶尔发出的金属质的亮光，让我心里悄悄地悸动一下。我的北京朋友王一川已调任北京师范大学教务长，很忙，总不忘了电话询问，《小说技巧》写了多少，先抽出一部分到理论刊物上发表。《世界文学》副主编高兴也是隔三差五地询问写作进度。好友书棋几乎每月都会从《小说月报》打电话来，我们俩总能在电话里畅所欲言地聊上一次，然后是感叹人生。百花社每有新的理论书出版，他和俊石都会给我寄来。寂寞中想念朋友，会让一些非常有质地东西从空气中漂浮起来，它是一丝一缕的灵魂的养料，它们轻吟一声都会涨开夜晚的黑暗，闪烁着人生草莹般的辉光。

这本书在《芙蓉》连载时，湖南作家朋友不断有信息传来。陈启文说，这本书非常好，我们要复印二三十份给兄弟们传看。沈念会把一些更细节的消息告诉我，说在网上作一些宣传，并且谈了他的感受说，过去写小说蒙蒙的，看了《小说技巧》连载，许多问题一下就明白了。湖南的作者都等着这本书呢。并认为会比一般的小说卖得好。岳阳有一个很好的文化环境，凭墙、启文、闵和顺、李颖、祖保、望生、大鸣、沈念、刚强、建中、灵均等作家都非常团结，对文学有着宗教般的信仰。沈继安、艾湘涛、余三定虽在仕官阶层，也是一些极好的作家，湘涛给华容文学刊物支持6000元钱，三定我仅见过一面，为人的忠厚与为文的睿智都是让人感佩的。我相信厚均在他手下也是大有作为的。岳阳有一个蔡世平是岳阳文坛的幸运，他站在宣传部长的平台不遗余力地支持文学，他本人还是一个全国最优秀的词人之一。作为散文家，他把西部的金戈铁马和水乡柔情万种都写得很入骨。有这么一批人守卫在洞庭湖边，用他们的魂灵照亮水域，一定会有更多更大的鱼跃出水面。湖边一片芦苇墙，等待飞花吐絮的季节，白色的思想变化为遮天的云。我还能说什么呢？盼望那是一片艺术的天空，如果我的《小说技巧》能为故乡云层增加一滴雨水，滋润一片黑色的沃土，为水乡田野长出一棵庄稼，增添一点荣誉，我便万分的欣慰。我的一生艰辛多变，在很多地方流浪，但骨子里还是执著地为故乡做点儿什

么，哪怕只有一篇小说流传，一段理论总结，重复一次地名，描绘一次山水，我个人的灵魂便可以在故乡的水土里洗礼，也就可以在乡土情结中复活一次。

这部书有一个技术性的问题需要说明一下，《小说技巧》当然是从作品的分析、总结出来，但中国并没有一个权威性选本，所以大量小说实例我选自美国大学的教材和新批评的小说权威选本，前者为《世界小说一百篇·美国高等院校文科教材》，后者为《小说鉴赏》。还有一些实例来源比较偏，估计读者难找到原作，我尽量依原著内容而高度压缩转述，这样读者和学生可以不必为找原著犯愁。有一些个别例子不好找，只好就个人创作举证，当然仅是几个很小的局部。这部看似简单的书，实际引证的理论书有好几百种，同时论文也是近二十年的心得，我尽量让该书传系和中西已有的小说著作区别开，其论说性、分析性语言是绝对的独特个性的显示。肯定会与众不同。感谢我的学生曹倩、郭祖莹、李宁等为我这本书稿所做的工作。放假的时候，同学们都问，刘老师，你的书什么时候出来。（止于新学期时，河南的作家、评论家在打电话问，你那本《小说技巧》的书啥时候出来呀，一定给兄弟们搞几本。）叶子女士经常关注我的写作，在北京为我搜集资料在此一并感谢。她和王洁把我的手稿装订成册，王洁每天背着它横越北京，在她办公的地方阅读。特别要提及的是我两位河南籍的小兄弟：冯炬明与王俭印，炬明是目前国土资源系统小说艺术成就最高的作家。俭印在北京十九中工作了十多年，我们俩几乎走遍了北京的所有书店，他们两个的情谊让我感动。我感受至深的是，这部书稿凝聚着文会许多心血，我写完一章，她利用晚上业余时间给我打印一章，并把电子文本发给《芙蓉》杂志。在北京飞雪的一个冬夜我去看望一个朋友，他很健谈，话里话外便觉出了这个世界所有的人都欠他的。深夜我踩着雪花回家，清寒的思绪，在古城的街巷缠绕，在反思中，我突然悟出这个世界谁也没有亏欠你的，只有你亏负所有人的。哪怕是陌生人一次一个遥远的问候。由此而论，我亏欠俊石先生和家文先生（多次催要我的写结构的那一部分，他说准备写一部长篇，先要参照研究一下结构问题。）的便是车载斗量了。另外，我还要真挚地感谢河南大学文学院院长张生汉先生，他在教学上给予了我大力的支持。也许正好是这种感恩的心理，我就会更心平气和地为这个世界贡献自己生命的力量。

刘恪

2006年春节于北京古城

附录

刘恪主要作品目录

一、长篇小说

《寡妇船》	长篇小说	（33万字）	百花洲文艺出版社	1992年版
《蓝色雨季》	长篇小说	（19万字）	花城出版社	1996年版
《城与市》	长篇小说	（50万字）	百花文艺出版社	2004年版
《梦与诗》	长篇小说	（33万字）	中国青年出版社	2006年版

二、中短篇小说集

《红帆船》	中短篇小说集	（17万字）	作家出版社	1992年版
《梦中情人》	中篇小说集	（40万字）	百花洲文艺出版社	1996年版
《墙上鱼耳朵》	中短篇小说集	（30万字）	云南人民出版社	2004年版

三、理论专著

《欲望玫瑰》	（28万字）	山西书海出版社	2002年版（与高兴合著）
《现代小说技巧讲堂》	（32万字）	百花文艺社出版社	2006年版

四、代表性中短篇小说

《猎人家族》	广州《花城》	1988年3期
《山鬼》	湖北《长江》	1989年5期

《红帆船》	北京《十月》	1990年2期
《家庭》	天津《小说家》	1991年4期
《别人的机关》	河北《长城》	1994年2期
《孤独的鸽子》	湖南《芙蓉》	1993年5期
《向日葵》	北京《青年文学》	2003年5期
	上海《中外书摘》	2003年8期
《鱼眼中的手势》	贵州《山花》	2004年6期
《卡不其诺》	湖北《芳草》	2004年6期
	《小说月报》	2004年8期
《美女寨风情》系列	北京《人民文学》	1987年8期
《美女寨风情》系列	湖北《三峡文学》	1987年5期
《金小蜂》	安徽《清明》	1992年1期
《制度》	辽宁《鸭绿江》	2001年9期
《生物史》	甘肃《飞天》	2002年5期
《民族志》	重庆《红岩》	2001年6期
《风俗考》	广东《广州文艺》	2002年5期
《没完》	广东《作品》	2002年7期
《博物馆》	湖北《芳草》	2002年7期
	《中华文学选刊》	2002年12期
《阳光女孩》	山东《山东文学》	2003年4期
《考古学》	云南《大家》	2003年5期
《空裙子》	广东《广州文艺》	2004年5期
	《小说月报》	2004年6期
《秘密》	《小说月报》	2005年3期
《双叶树》	《芳草》	2004年11期
《第九街区》	《文学界》	2005年11期

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝现代小说技巧讲堂
作者＝
页数＝１０００
ＳＳ号＝０
出版日期＝

封面
书名
版权
前言
目录
正文